CONSERVATORUL DE MUZICĂ
„CIPRIAN PORUMBESCU"
BUCUREȘTI

DRAGOȘ ALEXANDRESCU

CURS DE TEORIA MUZICII

PENTRU INVATAMINTUL MUZICAL SUPERIOR

VOL. I

UZ INTERN • 1979 •

D R A G O Ş   A L E X A N D R E S C U

CURS DE

"T E O R I A   M U Z I C I I"

PENTRU INVATAMINTUL MUZICAL SUPERIOR

- Volumul I -

- Bucureşti -

1 9 7 9

P R E F A Ţ A

Se ştie că elaborarea unui curs universitar necesită mulţi ani de trudă, începînd cu anii în care autorul acumulează cunoştinţe, se documentează, experimentează, şi terminînd cu anii în care el face ultimele retuşuri la textul pe care l-a redactat. Dar pentru că ştiinţa progresează an de an, iar autorul însuşi simte nevoia de a-şi îmbogăţi cunoştinţele şi de a-şi revizui unele din punctele sale de vedere, înseamnă că şi cursul său va suferi, pe parcursul anilor, modificări şi perfecţionări continue.

Deci, se poate trage concluzia că nici un curs universitar nu poate fi considerat definitiv, pentru că nici un autor nu poate avea pretenţia că şi-a spus ultimul cuvînt în legătură cu problemele ce fac obiectul lucrării sale. Desigur că în această situaţie se află şi cursul meu, cu atît mai mult cu cît eu însumi consider că redactarea lui este, în cea mai mare parte, provizorie.

Dar iată care este, pe scurt, istoria elaborării acestui curs :

In primii 8 ani ai activităţii mele la catedră (1950-1958) nu am avut sarcină de predare. Am asistat doar la cursurile de teoria muzicii, compoziţie, contrapunct şi orchestraţie ale unor profesori de prestigiu (George Breazul, Ioan Chirescu, Marţian Negrea, Alfred Mendelsohn, Ion Şerfezi şi Victor Giuleanu) şi am seminarizat pe studenţii claselor respective. A fost, pentru mine, perioada acumulărilor, a documentării şi a experimentării.

In anul 1958 am primit sarcina de a preda teoria muzicii la cursanţii anului pregătitor (în vederea susţinerii examenului de admitere), iar în anul 1960 mi s-a încredinţat predarea acestei discipline la studenţii secţiei pedagogice. Pentru ca predarea să se poată desfăşura în condiţii cît mai bune, mi-am elaborat planuri de lecţii, care au constituit, pînă la urmă, embrionul actualului curs, alcătuit din două volume. Redactarea textului, în forma în care se află în momentul de faţă, am realizat-o în anii 1967-1973.

De atunci au mai trecut cîţiva ani, timp în care conţinutul cursului meu - prezentat studenţilor sub formă de prelegeri - a mai suferit unele modificări, care n-au fost însă redactate, deci n-au putut fi cuprinse în această ediţie. Pe de altă parte însă, timpul afectat prelegerilor nu-mi permite întotdeauna abordarea tuturor problemelor cuprinse în forma redactată a cursului. De aceea, recomand studenţilor care se pregătesc pentru a susţine examenul de teoria muzicii să studieze în egală măsură atît textul redactat al cursului, cît şi notiţele luate în timpul prelegerilor. Numai astfel vor reuşi să devină posesorii unei temeinice pregătiri corespunzătoare exigenţelor examenului şi, în ultimă instanţă, necesară exercitării viitoarei lor profesiuni.

Autorul

A R T A   M U Z I C I I

ŞI LEGATURA EI CU CELELALTE ARTE

A. GENERALITAŢI

Privită în lumina filosofiei marxiste, arta este "o formă a conştiinţei sociale, care reflectă realitatea în imagini", acestea fiind obţinute pe baza diferitelor combinaţii de culori, linii, volume, sunete, cuvinte, gesturi sau mişcări. După natura acestor imagini, pe care le numim de obicei imagini artistice, artele se deosebesc între ele, ceea ce înseamnă că fiecare artă reflectă realitatea prin mijloace proprii, specifice, aceste mijloace avînd uneori puncte comune, dar alteori fiind total diferite de la o artă la alta.

Omul, cel căruia i se adresează arta, vine în contact cu imaginea artistică prin intermediul celor două simţuri principale : văzul şi auzul. Pornind de la această constatare, putem face o primă clasificare a artelor, luînd drept criteriu simţurile cu ajutorul cărora se percepe imaginea artistică. Astfel, artele pot fi de două feluri : vizuale şi auditive.

In cadrul artelor vizuale deosebim : artele plastice(sau "artele frumoase"), adică pictura şi sculptura (la care se adaugă şi grafica, artele decorative, arhitectura etc.) şi coregrafia (adică "arta dansului şi a baletului"). Artele auditive sînt : muzica şi literatura (sau "arta cuvîntului"). In ceea ce priveşte teatrul şi cinematografia, acestea sînt manifestări artistice complexe, la realizarea cărora participă mai multe arte, atît vizuale cît şi auditive.

In mod excepţional, imaginile folosite de artele vizuale pot fi reprezentate şi prin mijloace auditive. Astfel, cu ajutorul cuvintelor poate fi descris un tablou, o statuie, un edifi-

ciu arhitectural, sau desfășurarea unui dans. De asemenea, avînd în vedere că dansul este, aproape întotdeauna, însoţit de muzică, simpla ascultare a unei piese muzicale cu caracter coregrafic poate sugera ascultătorului imaginea vizuală a dansului. Dar aceste reprezentări auditive nu pot înlocui, în nici un caz, imaginile vizuale, adevăratul contact al omului cu mesajul transmis de un tablou, o statuie, un dans făcîndu-se numai prin intermediul văzului.

Tot în mod convenţional, imaginile folosite de artele auditive pot fi reprezentate şi prin mijloace vizuale, respectiv prin mijloace grafice, de data aceasta reprezentarea putîndu-se face cu multă precizie. Dar dacă ascultarea unei opere literare poate fi înlocuită foarte bine prin citirea în gînd a acesteia, deoarece în literatură interesează mai mult sensul cuvintelor decît sonoritatea lor, în muzică situaţia este alta; citirea în gînd a unei partituri nu poate înlocui decît în foarte mică măsură ascultarea muzicii, arta muzicală fiind prin excelenţă sonoră.

Se mai poate face constatarea că unele arte se desfăşoară în spaţiu, altele în timp, iar altele deopotrivă în spaţiu şi timp. De aici reiese că artele se pot clasifica şi după criteriul cadrului în care ele se desfăşoară. Sînt deci arte spaţiale, temporale şi mixte.

In categoria artelor spaţiale intră artele plastice, în categoria artelor temporale intră muzica şi literatura, coregrafia fiind o artă mixtă. De asemenea, manifestările artistice complexe (teatrul şi cinematografia) au un caracter mixt, ele desfăşurîndu-se atît în spaţiu cît şi în timp. Este interesantă părerea unor teoreticieni care afirmă că şi arhitectura poate fi considerată o artă mixtă, în cadrul marilor ansambluri arhitecturale, care presupun perceperea succesivă a imaginilor, cît şi necesitatea unor reveniri şi comparaţii.

Din cele de mai sus rezultă că arta muzicii are afinităţi evidente cu arta literaturii, amîndouă făcînd parte din categoria artelor auditive şi a celor temporale. Deosebirea esenţială dintre muzică şi literatură constă în faptul că imaginile muzicale, construite din succesiuni şi suprapuneri de sunete muzicale

(uneori şi nemuzicale), au un caracter oarecum abstract, prezentînd o mare elasticitate în interpretarea ideilor şi sentimentelor pe care le exprimă, pe cînd imaginile literare (poetice), construite din cuvinte, cu un caracter mult mai concret, fiind capabile de a exprima cu multă claritate orice gînd sau sentiment omenesc. In schimb, dacă în literatură transmiterea emoţiei estetice este condiţionată de cunoaşterea profundă a sensului cuvintelor şi frazelor, în muzică această transmitere se face mult mai direct, muzica apropiindu-se, din acest punct de vedere, de artele vizuale.

B. RAPORTUL DINTRE ARTA ŞI OM

Intre opera de artă şi om poate exista raporturi diferite : de creaţie, de interpretare şi de vizionare sau audiţie.

In artele plastice, datorită specificului acestor arte, creatorul se identifică cu interpretul; sau, mai bine zis, în transmiterea operei de artă plastică lipseşte interpretul, deoarece îndată ce opera a fost creată, ea poate fi pusă la dispoziţia iubitorilor de artă, fără a necesita intervenţia vreunui interpret. Este însă necesar de a preciza că opera de artă plastică nu se consideră a fi creată decît după ce i s-a făcut ultimul retuş. Aceasta înseamnă că toţi cei care contribuie la realizarea unei picturi monumentale, a unei statui, a unui edificiu arhitectural, sînt creatori şi nu interpreţi, chiar dacă rolul celor mai mulţi dintre ei, în procesul de creaţie, este doar acela de a concretiza concepţia artistică a creatorului principal.

Cu totul alta este însă situaţia în muzică şi literatură. Operele de artă muzicală şi literară, desfăşurîndu-se în timp, nu pot ajunge la auditor decît prin intermediul interpretului, chiar dacă acesta, în unele cazuri, este aceeaşi persoană cu creatorul, sau este chiar auditorul (respectiv cititorul) însuşi.

Prin urmare, observăm că şi din acest punct de vedere există asemănare între muzică şi literatură. Deosebirea constă, de data aceasta, în faptul că, în muzică, rolul interpretului este indiscutabil mai mare decît în literatură. Muzica fiind o artă prin excelenţă sonoră (aşa cum am afirmat mai înainte), opera de

artă muzicală nu-şi poate atinge scopul pentru care a fost creată, decît dacă este ascultată. De aici se poate trage concluzia că, pentru cel care ascultă muzica, interpretul joacă un rol mai important chiar decît creatorul !

In coregrafie, teatru şi cinematografie problema creaţie-interpretare capătă aspecte mai complexe, pe care cadrul acestei lucrări nu ne permite să le analizăm.

C. ELEMENTELE MUZICII

Fiecare artă este constituită din mai multe elemente, unele dintre acestea fiind comune mai multor arte, iar altele fiind specifice unei singure arte.

Elementul ce caracterizează artele temporale şi mixte este ritmul, acesta reprezentînd, în general, orice succesiune organizată a unor durate, în muzică referindu-se la duratele sunetelor (muzicale sau nemuzicale), în literatură la duratele silabelor, iar în coregrafie la duratele mişcărilor corpului omenesc.

Deşi ritmul, în accepţiunea lui obişnuită, este un element temporal, termenul "ritm" se foloseşte uneori şi în artele spaţiale, în special în arhitectură şi în artele decorative, în care caz el reprezintă succesiunea organizată a volumelor, a suprafeţelor şi a liniilor de diferite forme şi dimensiuni. Iată deci că, în acest sens mai larg, ritmul poate fi considerat un element comun tuturor artelor. In muzică, ritmul are însă anumite particularităţi, ceea ce ne determină ca, în studiul artei muzicale, să denumim deseori acest element printr-un termen complet : ritmul muzical.

In afară de ritm, în muzică se pot distinge o serie de elemente, specifice acestei arte, dintre care cel mai important este melodia, aceasta reprezentînd succesiunea organizată a "înălţimilor" (este vorba de înălţimile sunetelor muzicale). Intr-un fel, am putea considera melodia ca un element comun şi literaturii, dacă ne gîndim că recitarea sau lectura sonoră a unei opere literare presupune o anumită "intonaţie", adică realizarea unor diferenţe de înălţime, care să reliefeze sensul fiecărei fraze.

Deosebirea constă însă în faptul că, în muzică, melodia are un contur precis, deoarece ea este alcătuită exclusiv din sunete muzicale (sunete cu înălţime precisă), pe cînd în recitarea sau lectura operei literare sînt utilizate mai mult sunete nemuzicale sau cvasi-muzicale, cu înălţime aproximativă.

Dacă încercăm să facem o analogie între muzică şi artele plastice, putem considera că rolul pe care-l are melodia în muzică este asemănător cu rolul pe care-l are desenul sau conturul suprafeţelor şi al volumelor, în artele plastice.

Ritmul şi melodia sînt considerate, pe drept cuvînt, elementele cele mai importante, elementele de bază ale muzicii. Intr-adevăr, o anumită organizare a unei succesiuni de sunete muzicale, organizare făcută numai din punct de vedere ritmic şi melodic, poate fi suficientă pentru crearea unui cîntec, adică a unei opere de artă muzicală în forma ei cea mai simplă.

In legătură cu aceste două elemente de bază ale muzicii, merită să fie remarcat faptul că, dacă ritmul poate exista (în practica muzicală) şi independent de melodie (deoarece el poate fi realizat şi cu sunete muzicale), în schimb, melodia nu poate exista independentă de ritm (chiar dacă ritmul respectiv este redus la o simplă succesiune de durate egale). Acesta este motivul pentru care, în vorbirea curentă, termenul "melodie" se utilizează deseori pentru a denumi complexul "ritm-melodie", termenul devenind astfel aproape sinonim cu "cîntec". De aceea, pentru a exprima mai precis ideea de "melodie", ca o "succesiune organizată a înălţimilor" (făcînd abstracţie de ritm), se utilizează,de obicei, termenii : "linie melodică", "contur melodic" sau "melos".

Toate celelalte elemente ale muzicii au doar rolul de a îmbogăţi şi de a amplifica opera de artă muzicală, oferind creatorului şi interpretului posibilitatea de a exprima, cu maximum de plasticitate, cele mai variate idei şi sentimente umane. Aceste elemente sînt : armonia, agogica, dinamica, coloritul timbral şi forma muzicală.

Armonia se referă la "înveşmîntarea" melodiei, prin utilizarea simultană a două sau mai multe "voci" (înţelegînd prin voce orice sursă sonoră capabilă de a executa o succesiune organizată de sunete muzicale). Această "înveşmîntare" a melodiei poate avea un caracter polifonic, în cazul cînd fiecare voce execută o linie

melodică bine conturată şi un ritm caracteristic; sau poate avea un caracter omofonic, în care caz numai "vocea principală" (cea care intonează "melodia") se evidenţiază, pe cînd celelalte au doar rolul de a o "acompania". Unii teoreticieni consideră că armonia este al treilea element de bază al muzicii. Aceştia se referă însă mai mult la muzica cultă şi, în special, la cea tonală (aceasta fiind creată într-o anumită concepţie, pe care o denumim "armonică").

In ceea ce priveşte termenul "armonie", el se utilizează şi în sensul de tehnică a realizării unei armonii, ceea ce ne determină să propunem ca, pentru a delimita mai bine sensul de "armonie ca element al muzicii", să se utilizeze expresia "sonoritate armonică".

Agogica şi dinamica sînt elemente care aparţin mai mult artei interpretative, creatorul mărginindu-se deseori să le indice cu aproximaţie, lăsînd astfel pe seama interpretului realizarea lor. Agogica se referă la diferenţele de tempo (de mişcare, de viteză) ce apar în cursul unei piese muzicale, reprezentînd deci, într-un anumit fel, elementul de "interpretare a ritmului". Dinamica se referă la succesiunea nuanţelor şi a accentelor, reprezentînd elementul de organizare şi interpretare a "intensităţilor sonore".

Coloritul timbral este un element al muzicii ce oferă creatorului, uneori şi interpretului, multiple posibilităţi de a îmbogăţi opera de artă muzicală, prin utilizarea succesivă sau simultană a diferitelor timbruri ("culori sonore") ale vocilor omeneşti sau ale instrumentelor.

Cît priveşte forma muzicală, aceasta reprezintă elementul ce se referă la construcţia, arhitectonica operei de artă muzicală (construcţie desfăşurată în timp), cu alte cuvinte, se referă la succesiunea şi îmbinarea diferitelor părţi componente ale discursului muzical. Forma muzicală este elementul cel mai complex, ea bazîndu-se pe existenţa celorlalte elemente, în special pe existenţa ritmului şi a melodiei. Pe de altă parte însă, forma muzicală ar putea fi considerată ca elementul de bază al oricărei opere de artă muzicală, deoarece procesul de creaţie, fie şi în cazul celui mai

simplu cîntec, include de la sine preocuparea pentru o anumită construcţie, o anumită arhitectonică, chiar dacă aceasta se reduce doar la repetarea unui nucleu ritmico-melodic format numai din două sunete !

x

x x

Desigur că aceste consideraţii referitoare la arta muzicii şi la legătura ei cu celelalte arte sînt cu totul insuficiente pentru a trage concluzii asupra fenomenului artistic muzical. Ele au doar rolul de a înfăţişa cititorului cîteva din caracteristicile principale ale artei muzicale, în scopul unei cît mai depline înţelegeri a problemelor teoretice expuse în această lucrare.

ŞTIINŢA MUZICII

ŞI LEGATURA EI CU CELELALTE ŞTIINŢE

A. GENERALITAŢI

La fel ca şi arta, ştiinţa este "o formă a conştiinţei sociale", dar care, spre deosebire de artă, "reflectă realitatea în noţiuni", acestea fiind obţinute în urma unor procése de generalizare şi abstractizare a tuturor cunoştinţelor pe care omenirea le-a acumulat în decursul existenţei sale. Fiecare ştiinţă îşi are domeniul ei de cercetare şi de studiu, de unde decurge crearea şi utilizarea diferitelor categorii de noţiuni, specifice fiecărei ştiinţe în parte.

In stadiul actual al culturii, numărul ştiinţelor este deosebit de mare, iar clasificarea ştiinţelor se poate face după numeroase criterii. Dar nu este cazul de a aborda această problemă în lucrarea de faţă. Noi ne vom limita doar să constatăm că unele ştiinţe se ocupă cu cercetarea materiei şi a formelor ei de existenţă (printre care un loc deosebit îl ocupă societatea omenească) iar altele au ca obiect de studiu însăşi conştiinţa socială (ca reflectare a existenţei sociale) şi formele acestei conştiinţe. Este evident că ştiinţa muzicii face parte din această ultimă categorie.

Mai este interesant de constatat că în cadrul fiecărei ştiinţe există, pe lîngă preocupări strict teoretice, o serie de preocupări cu caracter practic, aplicativ, fără de care ştiinţa nu ar avea nici un rost în viaţa socială. Ba chiar, în decursul vremurilor, unele ştiinţe s-au scindat, dînd naştere la ştiinţe cu caracter preponderent teoretic, pe lîngă altele cu caracter preponderent practic. Spre exemplu, studiul vieţii animalelor se face astăzi, în mod teoretic, descriptiv, în cadrul zoologiei, rămînînd ca partea practică, de creştere raţională a animalelor, să fie studiată în cadrul zootehniei. Studiul teoretic al solului se face în cadrul agrologiei, pe cînd latura practică, referitoare la lucră-

rile ce se fac asupra solului, în vederea cultivării sale, intră în domeniul agrotehnicii. Cauzele şi simptomele bolilor sînt studiate în cadrul patologiei, pe cînd tratamentul lor face obiectul terapeuticii.

Tot astfel stau lucrurile şi în ştiinţa muzicii. Fenomenul muzical este studiat, din punct de vedere teoretic, istoric, etnografic şi filosofic, în cadrul muzicologiei. Latura practică, de creaţie şi interpretare muzicală, se studiază în cadrul unor discipline cu caracter tehnic, aplicativ, care formează împreună o ştiinţă ce ar putea fi denumită, prin analogie cu alte ştiinţe aplicative, muzicotehnie. Prin urmare, constatăm că ştiinţa muzicii cuprinde, de fapt, două ştiinţe : muzicologia şi muzicotehnia, fiecare dintre ele cuprinzînd, la rîndul ei, mai multe discipline, pe care le vom analiza în cele ce urmează.

B. DISCIPLINELE MUZICOLOGIEI

In cadrul muzicologiei distingem următoarele discipline : acustica muzicală, teoria muzicii, estetica muzicală, istoria muzicii, etnografia muzicală şi pedagogia muzicală.

1/ Acustica muzicală este o disciplină care face parte, în egală măsură, din muzicologie şi din acustica generală. Ea are ca obiect de studiu sunetul muzical, ca bază materială a muzicii, cît şi efectul fiziologic şi psihologic pe care-l are sunetul muzical asupra omului. Putem distinge deci o acustică muzicală fizică, una fiziologică şi alta psihologică.

2/ Teoria muzicii este o disciplină foarte complexă, menită să ofere o bază teoretică pentru studiul tehnic al tuturor elementelor constitutive ale artei muzicale. Ea cuprinde, la rîndul ei :

a) teoria elementelor generate de durata şi de înălţimea sunetului, în cadrul căreia se studiază, din punct de vedere teoretic, ritmul muzical, agogica, intervalele, acordurile şi scările muzicale (ultimele trei constituind baza studiului tehnic al melodiei şi armoniei);

b) teoria vocilor şi a instrumentelor muzicale, în cadrul căreia se studiază particularităţile de timbru şi posi-

bilitățile dinamice (dar și cele ritmico-melodico-armonice) ale vocilor și ale instrumentelor muzicale (această teorie fiind necesară studiului tehnic al realizării coloritului timbral) ;

c) teoria formelor muzicale, în cadrul căreia se analizează felul în care este "construită" opera de artă muzicală, respectiv felul în care se succed și se combină diferitele ei părți componente.

3/ Estetica muzicală se ocupă cu studiul raportului dintre forma x) și conținutul operei de artă muzicală și, în general, cu toate problemele de ordin filosofic pe care le ridică creația și interpretarea muzicală. Desigur că această disciplină trebuie considerată ca o ramură a esteticii generale, care cuprinde fenomenul artistic în totalitatea lui. Ea are contigențe cu toate științele sociale, realizînd, astfel, legătura dintre acestea și știința muzicii.

4/ Istoria muzicii, una dintre cele mai importante componente ale muzicologiei, este disciplina în cadrul căreia se studiază, pe baza documentelor, evoluția artei muzicale (în special a celei culte), în decursul vremurilor. Ea este strîns legată de istoria celorlalte arte și, implicit, de istoria generală a culturii, cît și de întreaga istorie a dezvoltării societății omenești.

5/ Etnografia muzicală este disciplina care are ca domeniu de cercetare și studiu arta muzicală populară (folclorul muzical). Această disciplină poate fi considerată ca făcînd parte atît din muzicologie, cît și din etnografia generală (care studiază, printre altele, cultura materială și spirituală a popoarelor lumii, cu moravurile și particularitățile felului lor de viață).

6/ Pedagogia muzicală, aparținînd deopotrivă muzicologiei și pedagogiei generale, se ocupă, în linii mari, cu problemele de educație muzicală. Ea este organic legată de psihologie, în spe-

---

x) In estetică, prin "formă" se înțelege felul în care se exprimă sau se concretizează, în artă, un conținut de idei și sentimente; nu trebuie să se confunde cu "forma muzicală", care are un sens mai restrîns, referindu-se exclusiv la construcția operei de artă muzicală.

cial de acele capitole care tratează psihologia copilului, precum şi de cele care tratează problemele de ordin psihologic ale creaţiei şi interpretării artistice. O parte deosebit de importantă a pedagogiei muzicale o constituie <u>metodica</u>, în cadrul căreia se studiază diferitele "metode" utilizate în predarea disciplinelor muzicale din învăţămîntul general şi special de toate gradele.

Fiecare dintre <u>disciplinele muzicologiei</u> îşi are locul ei în învăţămîntul muzical universitar, scopul acestor discipline fiind, pe de o parte, pregătirea temeinică şi multilaterală a viitorilor creatori (compozitori), interpreţi vocali şi instrumentali, dirijori de cor şi de orchestră, iar, pe de altă parte, pregătirea <u>muzicologilor</u> : acusticieni (în măsura în care aceştia posedă şi o temeinică pregătire de acustică generală), teoreticieni, esteticieni (în categoria cărora intră şi criticii muzicali) istorici, folclorişti şi pedagogi (printre care un loc important îl ocupă metodicienii).

C) <u>DISCIPLINELE MUZICOTEHNIEI</u>

Muzicotehnia, adică ştiinţa sau, mai bine zis, tehnica creaţiei şi a interpretării muzicale, cuprinde următoarele discipline : scrierea şi citirea muzicii, contrapunctul, armonia x), orchestraţia, compoziţia, interpretarea vocală şi instrumentală, dirijatul de cor şi de orchestră.

1/ <u>Scrierea şi citirea muzicii</u> este disciplina în cadrul căreia se studiază totalitatea principiilor şi regulilor de notaţie şi de execuţie muzicală, acest studiu presupunînd, în acelaşi timp, şi aplicarea în practica muzicală a unora dintre principiile teoretice din cadrul "teoriei muzicii". In mod concret, această disciplină cuprinde :

a) <u>dictatul muzical</u> şi <u>solfegiul</u>, adică scrierea muzicii "după auz" şi citirea muzicii "cu vocea" (ambele fiind indispensabile însuşirii oricărei discipline muzicotehnice) ;

---

x) A nu se confunda cu "armonia ca element al artei muzicale" (pe care, de altfel, am propus s-o denumim "sonoritate armonică", pentru a o deosebi de "armonie ca disciplină a muzicotehniei").

b) citirea partiturilor, adică citirea muzicii cu ajutorul pianului, prin "reducerea" partiturilor la posibilitățile de execuție ale acestui instrument (tehnică necesară în special "dirijatului").

2/ Contrapunctul este disciplina care se ocupă cu tehnica suprapunerii a două sau mai multe melodii x), adică cu realizarea unei "sonorități armonice polifonice" și, implicit, cu însăși tehnica compunerii melodiilor ce se pot preta la suprapuneri.

3/ Armonia se ocupă cu tehnica înlănțuirii "acordurilor", care duce, pe de o parte, la "armonizarea" unei melodii (înveșmîntarea melodiei cu acorduri), iar pe de altă parte, la compunerea unei melodii pe baza unei succesiuni de acorduri. Cu alte cuvinte, armonia reprezintă tehnica realizării unei "sonorități armonice omofonice".

4/ Orchestrația este disciplina în cadrul căreia se studiază tehnica alternării și suprapunerii diferitelor timbruri vocale și instrumentale, în care se include și tehnica utilizării nuanțelor (suprapunerea de timbruri presupunînd o cunoaștere profundă a posibilităților dinamice ale vocilor și instrumentelor). Deci, orchestrația înseamnă tehnica realizării "coloritului timbral" al unei piese muzicale.

5/ Compoziția este o disciplină mai complexă, care se ocupă, în esență, cu tehnica "construirii" operei de artă muzicală, conform principiilor teoretice referitoare la "formele muzicale". Ea include însă și aplicarea tehnicii contrapunctului, armoniei și orchestrației. Cu alte cuvinte, compoziția este o disciplină de sinteză, în cadrul căreia se studiază totalitatea mijloacelor și procedeelor tehnice care duc la crearea operei de artă muzicală. Si, pentru că orice creație artistică înseamnă, de fapt, transpunerea unui conținut de idei și de sentimente într-o anumită formă artistică, compoziția presupune deci și aplicarea principiilor de estetică muzicală, referitoare la raportul dintre formă și conținut

---

x) In cazul acesta, termenul "melodie" este utilizat în accepția complexă "ritm-melodie".

6/ Interpretarea vocală şi instrumentală cuprinde, pe de o parte, totalitatea studiilor menite să ducă la cunoaşterea şi stăpînirea cît mai perfectă a organului vocal sau a instrumentului, iar pe de altă parte, ea cuprinde studiul propriu-zis al interpretării unei creaţii muzicale, studiu în care locul de frunte îl ocupă tehnica utilizării resurselor expresive pe care le oferă agogica şi dinamica.

7/ Dirijatul de cor şi cel de orchestră sînt discipline mai cuprinzătoare, în cadrul cărora se studiază tehnica conducerii ansamblurilor vocale şi instrumentale. Si, pentru că ansamblurile sînt alcătuite din interpreţi, conducerea lor presupune, deci, un studiu aprofundat al tehnicii interpretative (în general). In plus, pregătirea dirijorilor necesită şi un studiu temeinic al "citirii partiturilor".

In învăţămîntul muzical universitar, disciplinele muzicotehniei au un dublu rol : pe de o parte, ele oferă viitorilor muzicologi o bază muzicală "tehnică" (fără de care studiul muzicologiei nu poate fi conceput), iar pe de altă parte, aceste discipline pregătesc, în mod nemijlocit, pe viitorii compozitori, interpreţi vocali şi instrumentali, dirijori de cor şi de orchestră.

x

x x

Lucrarea de faţă, deşi este intitulată Curs de "teoria muzicii", nu tratează totalitatea problemelor teoretice care fac obiectul disciplinei complexe "teoria muzicii", despre care am vorbit înainte; ea tratează doar problemele cuprinse în prima parte a acestei discipline, adică numai cele referitoare la "elementele muzicii generate de durata şi de înălţimea sunetului". De altfel, în învăţămîntul muzical din ţara noastră, termenul "teoria muzicii" este utilizat aproape exclusiv în această accepţie, avînd deci un sens mai restrîns.

Din motive de ordin metodic, lucrarea conţine şi elemente aparţinînd altor discipline (înrudite cu "teoria muzicii"). Astfel, sînt prezentate unele elemente de "acustică muzicală" şi altele de "scriere şi citire a muzicii" (de "notaţie şi execuţie muzicală").

Alcătuită în felul acesta, lucrarea poate constitui o bază teoretică pentru studiul tuturor disciplinelor muzico-tehnice, iar, în același timp, ea poate fi considerată ca un punct de plecare pentru studiul aprofundat al "teoriei muzicii" în sensul ei cel mai larg, ca și pentru studiul celorlalte discipline muzicologice.

3. **SUNETUL MUZICAL**

A) INTRODUCERE

Sunetul (în general) este produsul vibrațiilor unui corp elastic sonor.

- Corpul elastic sonor este cel ale cărui vibrații sînt cuprinse în limitele aproximative de 16-20.000 Hz (vibrații duble pe secundă).
- Corpurile elastice "nesonore" produc infrasunete și ultrasunete.
- Vibrația corpurilor elastice (sonore sau nesonore) se produce în timp și în spațiu.

Producerea vibrației în timp dă naștere la două elemente :

Durata vibrației
Frecvența vibrației.

Producerea vibrației în spațiu dă naștere la alte două elemente :

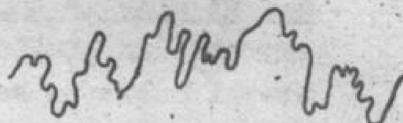
Amplitudinea vibrației
Forma vibrației (diagrama vibrației)

Sunet : pur - sunetul pur există foarte rar în natură

Sunet : complex - vibrația unui corp elastic reprezintă, de fapt, un complex de vibrații suprapuse, cu durate, frecvențe, amplitudini și forme diferite. Suprapunerea acestor vibrații dă naștere unor rezultante care, ajungînd în conștiința noastră, prin intermediul undelor sonore și a organelor de audiție, se transformă în sunet.

In funcție de raportul dintre cele 4 elemente ale vibrațiilor care se suprapun (durată, frecvență, amplitudine și formă), rezultanta poate fi percepută ca sunet muzical sau nemuzical. In general dacă dintre vibrațiile suprapuse iese în evidență una (datorită amplitudinii deosebit de mare față de a celorlalte vibrații), rezultanta este percepută ca sunet muzical.

Nu există însă o granită precisă între sunetele muzicale şi nemuzicale (ex. : timpanul, clopotul, xilofonul au sunete intermediare între sunetele muzicale şi nemuzicale).

Sunet pur	Sunet complex muzical	Sunet complex nemuzical
		

B) CALITAŢILE (INSUŞIRILE, PROPRIETAŢILE) SUNETULUI MUZICAL

1. Durata - depinde de durata vibraţiei
2. Inălţimea - depinde de frecvenţa vibraţiei
3. Intensitatea - depinde de amplitudinea vibraţiei (dar şi de frecvenţă, legată de pragurile de audibilitate)
4. Timbrul - depinde de numărul şi intensitatea armonicelor superioare (forma, diagrama vibraţiei)

In acustica generală, durata nici nu este considerată calitate a sunetului.

Calităţile sunetului generează următoarele elemente în muzică :

Elemente structurale	Elemente suprastructurale
1. Durata : valorile de note şi de pauze	Ritmul < ritmul propriu-zis, metrul; Tempoul - agogica
2. Inălţimea - scara generală muzicală, intervalele	Scările muzicale - melodia < omofonia, polifonia; Acordurile - armonia
3. Intensitatea - nuanţele şi accentele	Dinamica
4. Timbrul - vocile şi instrumentele muzicale	- Coloritul timbral - orchestraţia

C) <u>ARMONICELE SUPERIOARE</u>

(sunete parțiale, sunete naturale, obertonuri, rezonanță naturală, spectru sonor)

Pentru realizarea unei scrieri cît mai apropiate de adevăr, vom utiliza următoarele semne :



Armonicele superioare au fost descoperite de <u>Pitagora</u> (sec. VI î.e.n.) cu <u>monocordul</u>.

El a stabilit și raporturile de înălțime între armonice :

$\frac{2}{1}$ = octava perfectă (diapason - διαπασῶν - prin tot)

$\frac{3}{2}$ = cvinta perfectă (diapente - διαπέντε - prin 5)

$\frac{4}{3}$ = cvarta perfectă (diatessaron - διατεσσάρων - prin 4)

$\frac{5}{4}$ = terța mare $\frac{8}{5}$ = sexta mică

$\frac{6}{5}$ = terța mică $\frac{5}{3}$ = sexta mare

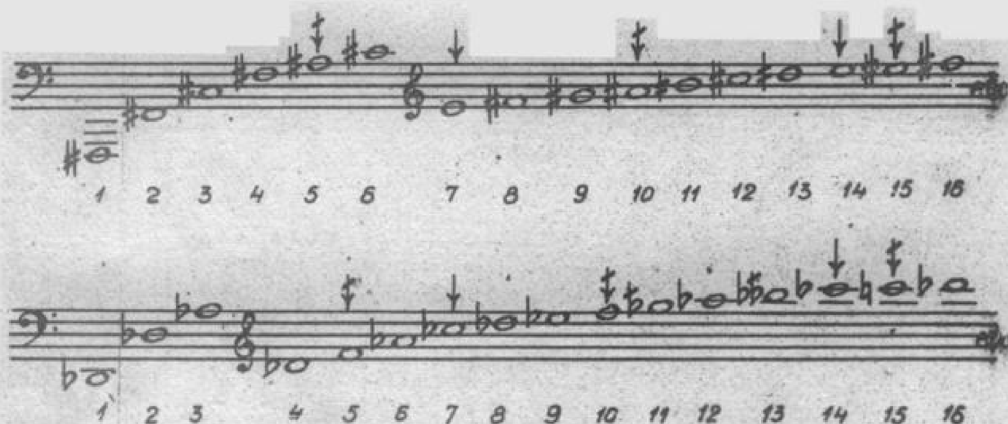
$\frac{9}{8}$ = secunda mare $\frac{16}{9}$ = septima mică

$\frac{16}{15}$ = secunda mică $\frac{15}{8}$ = septima mare

Unii teoreticieni au emis ipoteza <u>armonicelor inferioare</u>.

D) SCRIEREA ARMONICELOR PE DIFERITE SUNETE

Exemple :

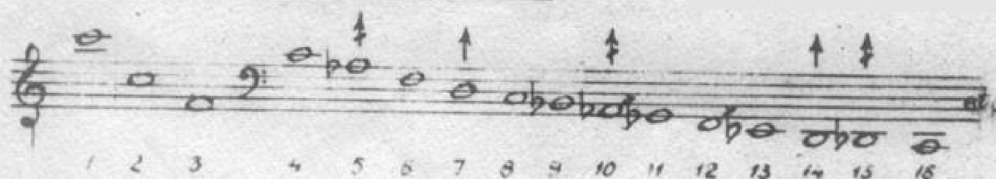


E. EXPLICATIA STIINTIFICA A DIFERENTELOR DE TIMBRU

- Timbrul depinde de <u>numărul</u> şi de <u>intensitatea</u> armonicelor
- Unele instrumente nu pot produce decît o parte din armonice. Ex. : clarinetul nu produce decît <u>armonicele impare</u>
- Timbrul este comparat adesea cu <u>culoarea</u> (din domeniul vizual). Suprapunerea armonicelor se aseamănă cu suprapunerea culorilor în <u>spectru</u>. După <u>Albert Lavignac</u> :

Flaut	Albastru
Oboi	Verde
Corn englez	Violet
Clarinet	Brun-roşcat
Fagot	Brun-închis
Corn...............	Galben
Trompetă-Trombon...	Roşu
Timpan-Tobă	Negru
Triangolo..........	Argintiu
Instrumente de coarde	Mai multe culori

F. IPOTEZA ARMONICELOR INFERIOARE



(4.) ORGANIZAREA MATERIALULUI SONOR

A. INTRODUCERE

a) Organizarea duratelor ⟶ Valorile de note şi pauze

b) Organizarea înălţimilor ⟶ Scara muzicală generală; Intervalele : scările muzicale, acordurile

c) Organizarea intensităţilor ⟶ Nuanţele şi accentele

d) Organizarea timbrurilor ⟶ Instrumentele muzicale

Deci, prin organizarea materialului sonor, se obţin elementele de bază (structurale) ale muzicii. Dintre aceste elemente, scara generală muzicală este aceea care a dat naştere la cele mai dificile probleme de organizare. Scara generală muzicală este împărţită în octave.

B. DIVIZAREA OCTAVEI

- De ce divizăm astăzi octava în 12 părţi egale ?
- De cînd este în uz această diviziune ?
- Care erau diviziunile întrebuinţate înainte ?
- Ce alte diviziuni mai sînt întrebuinţate azi ?

Inainte de apariţia instrumentelor, intonaţia înălţimii sunetelor, cu vocea, nu era precisă. Instrumentele au precizat anumite înălţimi şi raporturi de înălţime, pe baza producerii sunetelor parţiale (la tuburile acustice: fie prin mărirea presiunii, fie prin găurire). Astfel s-au format diferitele scări muzicale populare care, prin evoluţia lor, au ajuns la scările muzicale cu 5, apoi cu 7 sunete (acestea fiind teoretizate pentru prima dată de oamenii de ştiinţă ai antichităţii eline). Ei porneau de la cele 3 intervale de bază :

Diapason	- octava perfectă	derivate din primele armonice
Diapente	- cvinta perfectă	
Diatessaron	- cvarta perfectă	

Cvarta perfectă era divizată în patru părți, formînd tetracordul. Intre sunetele tetracordului erau tonuri (mari) și semitonuri (în genul diatonic).

In evul mediu s-a perpetuat această diviziune, luîndu-se ca bază octava, nu tetracordul.

Acordajul instrumentelor, pînă prin secolul al XVI-lea, se făcea pe baza sistemului netemperat pitagoreic, construit de acusticieni, după principiul succesiunii cvintelor, descoperit de Pitagora.

C. SISTEMUL NETEMPERAT PITAGOREIC

(construit mai tîrziu pe baza descoperirii lui Pitagora).

Do - Sol - Re - La - Mi - Si - Fa# - Do# -Sol# -Re# -La# -Mi# -Si#

Do- Fa- Sib- Mib- Lab- Reb- Solb- Dob- Fab- Sibb- Mibb- Labb- Rebb

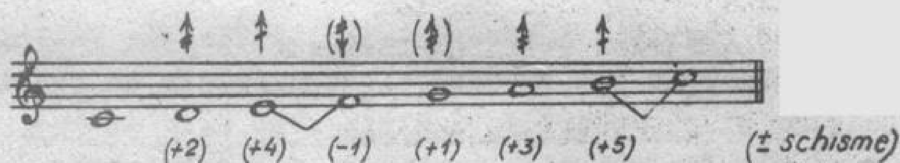
Si# este mai sus decît Do cu 1 comă pitagoreică= $\frac{74}{73}$ (komma=subdiviziune)

Rebb este mai jos decît Do cu 1 comă pitagoreică= $\frac{74}{73}$

Octava perfectă are aproximativ 51,20 come pitagoreice

1 ton temperat are aproximativ 8,53 come pitagoreice

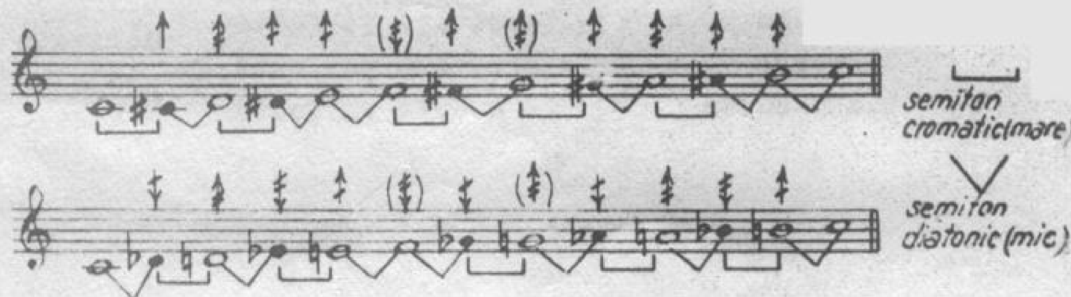
1 semiton temperat are aproxim. 4,27 come pitagoreice



Tonul pitagoreic este mai mare decît cel temperat. Semitonul diatonic pitagoreic este mai mic decît cel temperat.

Diferența între cvinta perfectă și cea temperată este de $\frac{1}{12}$ = 0,0833 come pitagoreice = 1 schismă.

Cromatizarea pitagoreică :



Octava perfectă are 51,20 come pitagoreice.
Tonul pitagoreic are 8,70 come pitagoreice.
Semitonul diatonic pitagoreic are 3,85 come pitagoreice.
Semitonul cromatic pitagoreic are 4,85 come pitagoreice.
Diferența între cele două semitonuri = 1 comă pitagoreică.

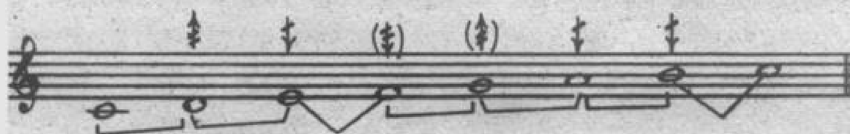
D. SISTEMUL NETEMPERAT ZARLINO
(Gioseffo Zarlino, sec. XVI)

Folosit între secolele XVI-XVIII

Do - Mi - Sol♯ - Si♯
(mai jos cu 1,75 come pitagoreice decît Do)

1,75 come pitagoreice=coma mare Zarlino ($\frac{128}{125}$)

Do - La♭ - Fa♭ - Re♭♭
(mai sus cu 1,75 come pitagoreice decît Do)



Coma sintonică = diferența dintre tonul mare și tonul mic= $\frac{81}{80}$.

Diferența între cvinta perfectă naturală și egal-temperată este de $\frac{1}{11}$ = 0,0909 come sintonice.

In cromatizarea după sistemul Zarlino apar mai multe feluri de semitonuri,deoarece se utilizează mai multe feluri de come, dintre care mai importante sînt :

Coma sintonică = $\frac{81}{80}$ (diferența dintre tonul mare și tonul mic).
Coma mare = $\frac{128}{125}$(diferența dintre sunetele enarmonice).

Semitonurile diatonice sînt <u>mai mari</u> decît cele <u>cromatice</u> (invers decît la Pitagora).

Intre sunetele care formează tonuri mari (Do-Re, Fa-Sol, La-Si) pot exista 4 feluri de cromatizări.

Exemplu :



= semitonul cromatic foarte mic
= semitonul diatonic foarte mare
= semitonul cromatic mic
= semitonul diatonic mare.

Intre sunetele care formează tonuri mic! (Re-Mi, Sol-La) nu pot exista decît două feluri de cromatizări.

Exemplu :



= semitonul cromatic foarte mic
= semitonul diatonic mare

- Octava perfectă	=	55,80	come	sintonice
- Tonul mare	=	9,48	"	"
- Tonul mic	=	8,48	"	"
- Semitonul diatonic mare	=	5,20	"	"
- Semitonul diatonic foarte mare	=	6,20	"	"
- Semitonul cromatic mic	=	4,28	"	"
- Semitonul cromatic foarte mic	=	3,28	"	"

Sistemul egal-temperat	Octava perfectă	=	55,80	"	"
	Tonul egal-temperat	=	9,30	"	"
	Semitonul egal-temperat	=	4,65	"	"

Sistemul pitagoreic	Octava perfectă	=	55,80	"	"
	Tonul pitagoreic	=	9,48	"	"
	Semitonul diatonic pitagoreic	=	4,20	"	"
	Semitonul cromatic pitagoreic	=	5,28	"	"

E. SISTEMUL INEGAL-TEMPERAT MERCATOR - HOLDER
(Nicolaus Mercator (Germania), William Holder (Anglia), sec. XVII)

Folosit între secolele XVII-XVIII

Pitegora :	Octava perfectă	=	51,20	come pitagoreice
Zarlino :	" "	=	55,80	" sintonice
Mercator-Holder :	" "	=	53,00	" holderiene

Coma holderiană este creată artificial, pentru a face un compromis între coma pitagoreică (mai mare decît cea holderiană) și coma sintonică (mai mică decît cea holderiană).

Pitagora :	tonul	=	8,70	come pitagoreice
Zarlino :	tonul mare	=	9,48	" sintonice
Mercator-Holder :	tonul	=	9,00	" holderiene

Valoarea comei holderiene nu poate fi exprimată prin fracție ordinară (coma pitagoreică = $\frac{74}{73}$; coma sintonică = $\frac{81}{80}$, ci printr-un radical :

coma holderiană = $\sqrt[53]{2}$ [Tonul holderian = 8,69 come pitagoreice
Tonul holderian = 9,47 come sintonice

In cromatizarea după sistemul Mercator-Holder, semitonul diatonic este mai mic (4 come), iar cel cromatic mai mare (5 come).

Cvinta perfectă holderiană este puțin mai mică decît cea naturală și puțin mai mare decît cea egal-temperată (este însă mai apropiată de cea naturală). In savarți, valoarea ei este :

	naturală	holderiană	egal-temperată
cvinta perfectă	176,09	176,07	175,60

(Savartul este o unitate de măsură creată de Felix Savart - începutul sec. XIX. Octava perfectă = 301,03 savarți).

F. SISTEMUL EGAL-TEMPERAT

Evoluția armoniei și a formelor muzicale au făcut necesară dezvoltarea tehnicii modulatorii în muzică, ceea ce a făcut ca instrumentele acordate netemperat, sau inegal-temperat, să nu mai corespundă.

In 1691, Andreas Werkmeister a enunțat teoria temperării egale, adică a împărțirii octavei în 12 semitonuri egale.

J.S. Bach a consacrat-o prin "Das Wohltemperierte Klavier" în 1722.

Valoarea semitonului egal-temperat se exprimă prin $\sqrt[12]{2}$

Octava se mai poate împărți în 1.200 cenți (1 semiton = 100 cenți).

Tonul egal-temperat = 8,53 come pitagoreice; 9,30 " sintonice; 8,83 " holderiene

G. ALTE SISTEME NETEMPERATE
(de origine populară)

In muzica populară, în special în cea orientală, apar diferite sisteme netemperate, care folosesc tonuri mari și mici, semitonuri mari și mici, sferturi, treimi, șesimi, optimi de ton etc.

Exemple :

In muzica indiană stă la bază sfertul de ton. Astfel :

Tonul mare	=	4 sferturi de ton
Tonul mic	=	3 " " "
Semitonul	=	2 " " "

In muzica arabă, octava este împărțită în 17 treimi de ton. Astfel :

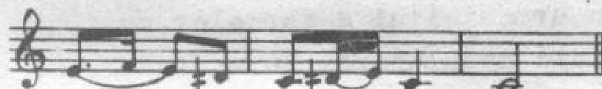
Tonul	=	3 treimi de ton
Semitonul (impropriu)	=	1 treime " "

In muzica psaltică (după Anton Pann) se întrebuințează :

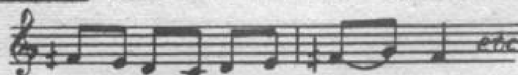
Tonul mare, Tonul mic, Tonul mai mic (semitonul) — asemănător cu muzica indiană

Diferența dintre tonul mare și tonul mic, în muzica psaltică, este foarte evidentă (chiar exagerată) în anumite cadențe.

Exemplu :



Alteori, semitonul este mai mare, apropiindu-se de mărimea tonului mic. Ex. :



In muzica populară românească apar diferite scări netemperate, specifice fiecărei regiuni. Exemplu: în unele regiuni apare foarte evidentă diferența dintre tonul mare și tonul mic (aproape ca în muzica psaltică) :



Alteori apar chiar sferturi de ton :



In regiunile unde se cîntă cu buciumul, muzica populară vocală este influențată de intonația scării naturale :



H. SCARA MUZICALA GENERALA EGAL-TEMPERATA

Subcontra-octava · Contra-octavă · Octava mare · Octava mică · Oct. 1 · Oct. 2-a · Oct. 3-a · Oct. 4-a · Oct. 5-a

(16,5 Hz) Do_2 C_2 · Do_1 C_1 · Do C · do c · do^1 c^1 · do^2 c^2 · do^3 c^3 · do^4 c^4 · do^5 (4224 Hz) c^5

A_2 27.5 · A_1 55 · A 110 · a 220 · a^1 440 · a^2 880 · a^3 1760 · a^4 3520 (Hertzi)

Registru grav · Registru mediu · Registru acut

REGISTRELE SCĂRII MUZICALE GENERALE

PIANUL · HARPA

INTINDEREA INSTRUMENTELOR

5. NOTAŢIA MUZICALA; NOTAŢIA DURATEI

A. GENERALITATI

Cele patru proprietăţi ale sunetului muzical se pot reprezenta grafic prin semne : semiografie (scriere prin semne).

La început s-a notat numai înălţimea sunetelor (melodia), deoarece ritmul era condiţionat de vers (de poezie). Din această cauză, descifrarea notaţiilor muzicale din antichitate şi din prima parte a evului mediu (pînă prin sec. XII), nu pot reda decît aproximativ ritmul melodiilor respective.

Cam din sec. XII s-a început şi notaţia duratei, ca urmare a apariţiei ritmurilor independente de vers, precum şi a contrapunctului.

Notaţia intensităţii şi a timbrului a apărut mult mai tîrziu, odată cu dezvoltarea muzicii instrumentale.

B. NOTAŢIA DURATEI

Noi vom începe studiul notaţiei muzicale cu notaţia duratei, deoarece elementele generate de durata sunetului vor fi primele elemente pe care le vom studia în cadrul disciplinei noastre.

Aceasta cuprinde : Reprezentarea grafică a valorilor de note şi a pauzelor, semnele de prelungire şi scurtare a valorilor de note şi a pauzelor, diviziunile normale şi excepţionale ale valorilor de note.

C. REPREZENTAREA GRAFICA A VALORILOR DE NOTE SI A PAUZELOR

Incepută prin secolul XII, a ajuns să se stabilească, prin secolul XVII, la forma quadrată şi rombică :

Maxima	Minima
Longa	Semiminima
Brevis	Fusa
Semibrevis	Semifusa

Pe parcursul secolului al XVIII-lea, valorile cele mai mari (maxima şi longa) au ieşit din uz. Celelalte valori au început să fie notate oval, adăugîndu-se şi două valori mai mici :

Brevis	Brevis
Semibrevis	Notă întreagă
Minima	Doime
Semiminima	Pătrime
Fusa	Optime
Semifusa	Şaisprezecime
	Treizecişidoime
	Şaizecişipătrime

Fiecare valoare de notă are şi pauza respectivă :



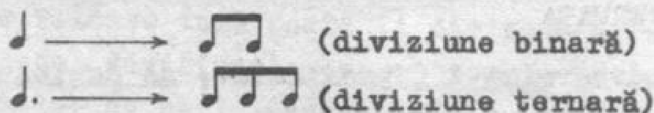
Valorile de note şi pauze pot fi prelungite sau scurtate cu ajutorul anumitor semne :

D. LEGATO-UL DE PRELUNGIRE ŞI PUNCTUL DE PRELUNGIRE

Valorile de note pot fi prelungite prin folosirea legato-ului de prelungire x) şi a punctului de prelungire. Pauzele pot fi şi ele prelungite prin folosirea punctului de prelungire (legato-ul de prelungire nu are nici un rost la pauze). Punctul de prelungire poate fi simplu sau dublu (folosirea triplului şi cvadruplului punct nu este recomandabilă, îngreunînd citirea) :



Punctul simplu de prelungire poate transforma diviziunea valorilor de note, din binară în ternară :

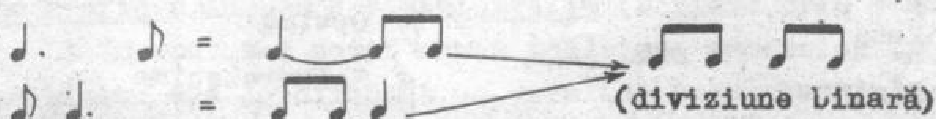


In cazul acesta, punctul se numeşte constitutiv sau complementar.

x) Legato-ul de prelungire se scrie întotdeauna în dreptul bobiţelor iar curbura se face în partea opusă codiţelor (cînd este o singură voce pe portativ) : Cînd sînt 2 sau mai multe voci :

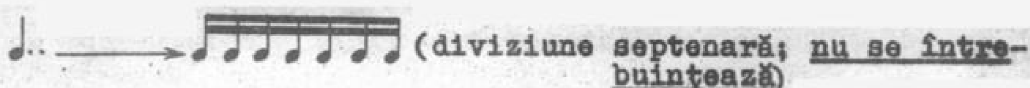


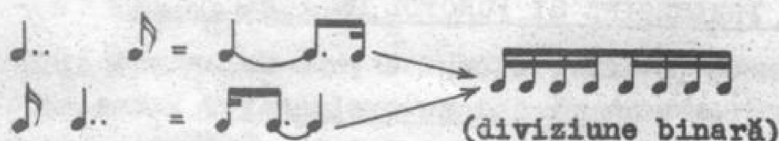
Alteori, el nu transformă diviziunea binară, ci reprezintă doar o valoare adăugată, în care caz este necesar ca după nota cu punct (sau înaintea ei) să existe altă notă (sau pauză) care să confirme diviziunea binară :



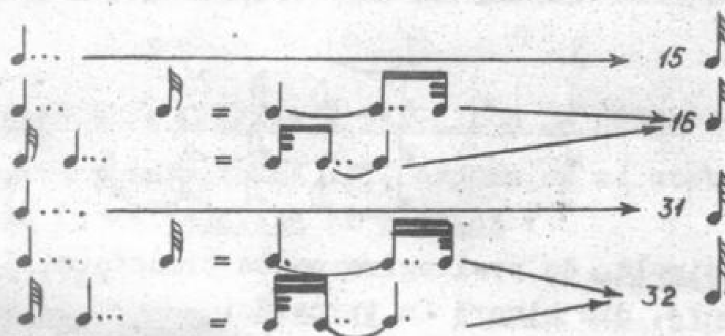
În acest caz, punctul se numeşte augmentativ sau suplimentar.

Dublul punct nu poate fi decît augmentativ (suplimentar) deoarece, dacă ar fi considerat constitutiv (complementar), el ar da naştere unei diviziuni septenare, care nu se întrebuinţează în muzică, decît ca diviziune excepţională :





Aceeaşi situaţie este şi la triplul punct şi cvadruplul punct din care cauză se şi preferă înlocuirea lor prin scriitura care foloseşte legato de prelungire :



E. COROANA SAU FERMATA

Prelungire nedeterminată (aproximativ, se dublează valoarea notei).

Cînd coroana este pusă pe o notă scurtă, valoarea se măreşte cu mai mult. Cînd este pusă pe o notă lungă, valoarea se măreşte cu mai puţin.

Exemplu :

(în $\frac{4}{4}$ Moderato) = aproximativ
= "
= "
= "

Cînd compozitorul vrea o prelungire excesiv de lungă, poate nota lîngă coroană termenul <u>longa</u> sau <u>lungo</u>. Cînd vrea o prelungire mai mică, poate nota termenul <u>corta</u>. Uneori, coroana "corta" se notează printr-o coroană mai mică.

<u>Coroană mare</u>  <u>Coroană mică</u> 

In notaţia folclorică se întrebuinţează o coroană mică dar fără punct în mijloc : ⌒ (prelungire foarte mică). Acest semn inversat (◡) înseamnă o scurtare foarte mică a valorii.

F. <u>RAPORTUL DINTRE VALORILE DE NOTE ŞI PAUZE</u>

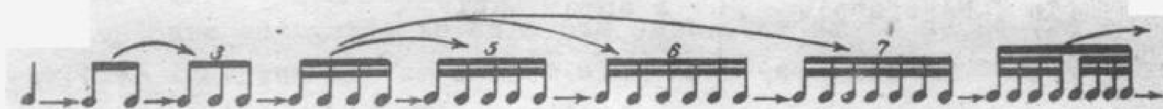
Valorile de note şi pauze nu indică durate absolute, ci <u>relative</u>. Intre valori există însă raporturi matematice, bazate pe <u>diviziunea normală şi excepţională</u> a valorilor.

Diviziunea normală a valorilor este binară, cu o singură excepţie : <u>valorile punctate</u>, în care punctul este considerat <u>constitutiv</u> (sau complementar). La aceste valori (punctate), prima diviziune este <u>ternară</u>, dar celelalte sînt <u>tot binare</u>. Datorită primei diviziuni, valorile punctate se numesc <u>ternare</u> (ar trebui să se numească <u>ternaro-binare</u>).

Diviziunea binară . . . . 2, 4, 8, 16 etc.
Diviziunea ternaro-binară . . . . 3, 6, 12, 24 etc.
Diviziunea ternară propriu-zisă . . . 3, 9, 27, 81 etc.
(nu există)

Orice valoare însă poate fi divizată în 2, 3, 4, 5, 6, 7 etc. părţi. In cazul diviziunilor <u>excepţionale</u> (care nu corespund diviziunii normale) se utilizează valori împrumutate din diviziunea normală, la care se adaugă <u>cifra</u> corespunzătoare diviziunii excepţionale.

G. <u>DIVIZIUNEA NORMALA ŞI EXCEPŢIONALA A VALORILOR BINARE</u>

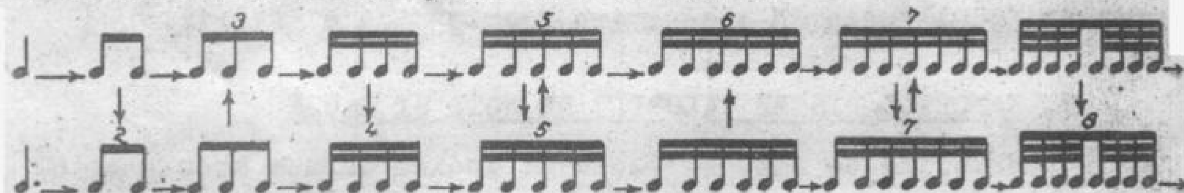


Valorile diviziunilor excepţionale sînt împrumutate de la diviziunea normală "din stînga". Deci, în execuţie, valorile diviziunii excepţionale trebuie cîntate <u>mai repede</u>.

H. <u>DIVIZIUNEA NORMALA ŞI EXCEPŢIONALA A VALORILOR TERNARE</u>

- ORTOGRAFIA FRANCEZA
- ORTOGRAFIA GERMANA

Ortografia <u>franceză</u> are la bază corespondenţa dintre diviziunea valorilor binare şi a celor ternare :



Ortografia <u>germană</u> are la bază împrumutul valorilor "din stînga" (la fel ca la diviziunea valorilor binare) :



Ortografia germană are şi o <u>variantă inconsecventă</u>, în care <u>duoletul</u> este împrumutat din diviziunea <u>valorilor binare</u> (ca la ortografia franceză). Nu recomand însă această variantă inconsecventă !

(6.) N O T A Ţ I A   Î N A L Ţ I M I I

A. ISTORICUL NOTAŢIEI ÎNALŢIMII

Inălţimea a fost prima proprietate a sunetului care a fost notată. Prima notaţie a fost găsită în Mesopotamia (datînd cam din anul 800 î.e.n.). Ea consta din semne puse lîngă cuvinte (muzica era un fel de acompaniament al versurilor).

In antichitatea elină exista o notaţie vocală şi alta instrumentală.

Nu avem însă decît cîteva documente în notaţie elină. Se foloseau literele alfabetului (elin).

In evul mediu s-au folosit, de asemenea, literele alfabetului (latin), pentru a nota înălţimea sunetelor.

Cam prin secolul al VII-lea, pe lîngă notaţia alfabetică (literală), a apărut şi notaţia neumatică (neuma = gest, respiraţie) ; termenul este în legătură cu ideea reprezentării melodiei prin gesturi (ca la "dirijat"); ideea este foarte veche : în heroglifele egiptenilor, muzica era reprezentată printr-o mînă. Neumele indicau, în oarecare măsură, şi ritmul, în legătură cu prosodia şi cu semnele de punctuaţie. Exemplu de neume :

/ √ ~ /· /… ∩)

Neumele însă nu indicau cu precizie înălţimea sunetelor, ele avînd numai un caracter ajutător (mnemotehnic).

Prin secolele X-XI, neumele au început să fie scrise deasupra sau dedesubtul unei linii orizontale, care reprezenta un sunet de o înălţime determinată : la început fa (F), apoi do (C). Treptat s-au adăugat şi alte linii, pentru a preciza mai bine înălţimea sunetelor ajungîndu-se la ideea de portativ (purtător de note).

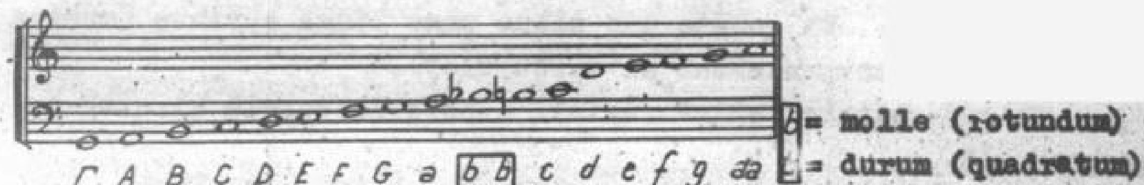
Multă vreme, portativul avea un număr variabil de linii, în funcţie de necesităţi (dar portativul de 11 linii, despre care se vorbeşte în unele manuale, nu a existat niciodată, deoarece nu a fost necesar).

N o t a : Se crede că invenţia portativului este datorată lui Guido d'Arezzo (Aretinus), din prima jumătate a secolului al XI-lea.

In secolele XVI-XVII, numărul liniilor s-a fixat la 4, apoi la 5. Tot în această perioadă se fixează şi cele trei feluri de chei (fa, do şi sol), cu întrebuinţarea lor pentru diferite voci şi instrumente.

B. NOTATIA SCARILOR MUZICALE SI NOMENCLATURA ALFABETICA SI SILABICA

Scara muzicală generală din evul mediu era redusă la 2 octave + 1 notă adăugată în registrul grav (sec. X-XI) :



Această scară muzicală era bazată pe o înlănţuire şi îmbinare de hexacorduri, formate din succesiunea :

T	T	S	T	T

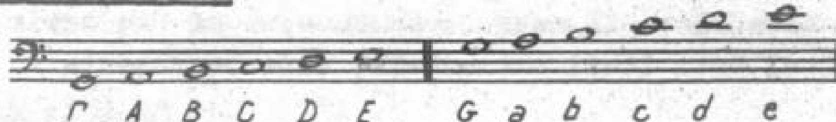
T = ton
S = semiton

Hexacordurile puteau fi construite pe sunetele C (hexacordum naturale), G (hexacordum durum) şi F (hexacordum molle). Se puteau construi deci : 2 hexacorduri naturale, 2 hexacorduri durum şi 1 molle.

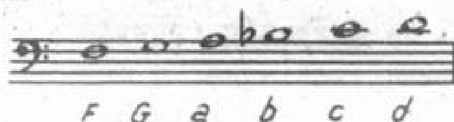
Hexacordum naturale



Hexacordum durum



Hexacordum molle

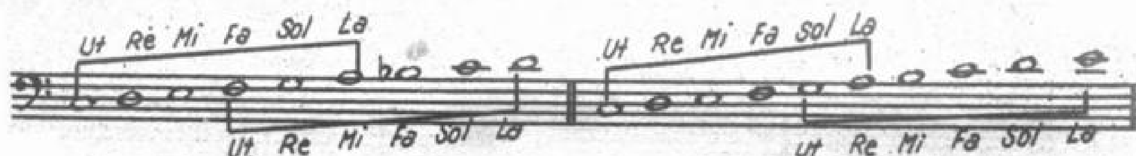


Nomenclatura alfabetică (literală) a notelor îngreuna însă înţelegerea şi învăţarea hexacordurilor. Din cauza aceasta, Guido d'Arezzo a introdus o nomenclatură nouă (silabică sau guidonică), care a fixat numele celor 6 trepte din hexacord, indiferent de registrul în care era plasat hexacordul. Pentru aceasta, el a folosi cîntecul lui Paulus Diacunus, închinat lui Ioan Botezătorul :



(După versiunea descifrată de Johann Wolff).

Fixînd numele (silabice) celor 6 trepte ale hexacordului, Guido d'Arezzo a inventat solmizația (cîntarea pe note). La melodiile care depășeau hexacordul, se făcea mutația (mutatio; un fel de modulație). Exemplu :



La sfîrșitul secolului al XVI-lea, notația guidonică (silabică) a fost completată de către Anselm von Flandern, cu nota Si (de la Sancte Ioannes). Se trece deci de la hexacord la heptacord.

La mijlocul secolului al XVII-lea (la 1645), Otto Gibelius a înlocuit pe Ut cu Do (pentru a fi mai sonor la solfegiere x)).

C. PORTATIVUL SI CHEILE, IN NOTAȚIA ACTUALA

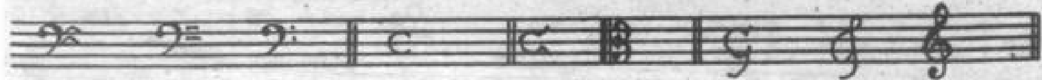
Portativul are 5 linii, cu excepția celor cu 1 linie, întrebuințate pentru instrumentele care emit numai zgomote, sau pentru recitare (în care caz portativul nu indică înălțimea sunetului).

Unele instrumente întrebuințează 2 sau 3 portative legate cu acoladă rotundă (ondulată).

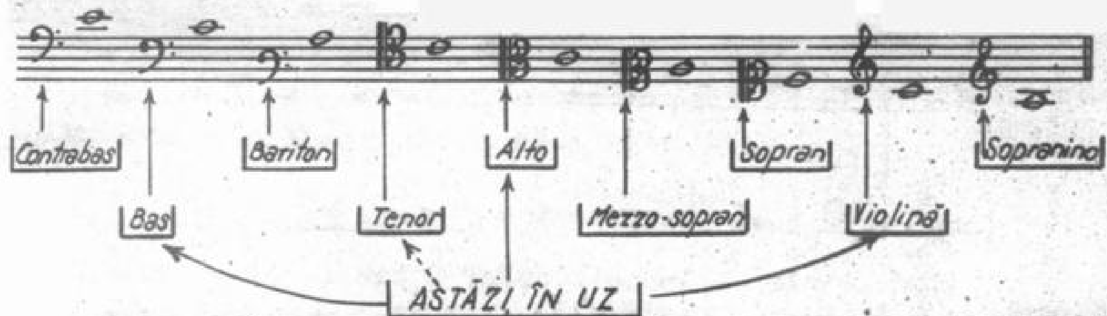
La partiturile pentru cor sau pentru ansambluri instrumentale, portativele se leagă cu acoladă dreaptă.

x) Do ar putea să provină de la Dominus sau de la Donati (compositor italian născut la sfîrșitul secolului al XVI-lea).

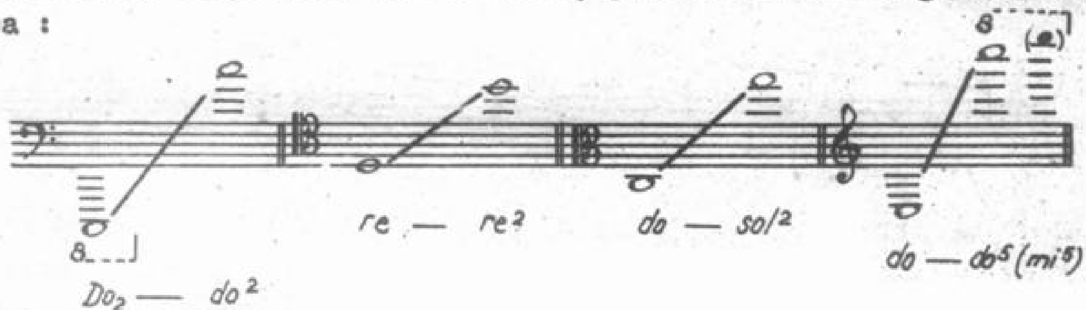
Cheile sînt de trei feluri : fa, do şi sol. Forma lor provine de la literele ce reprezintă notele respective.



Schimbînd locul lor pe portativ, pot lua naştere <u>mai multe chei</u> (15 chei, dacă punem fiecare semn de cheie pe cele 5 linii). Au fost utilizate însă numai 9 chei, apoi 7, rămînînd astăzi în uz doar 4 (sau numai 3).

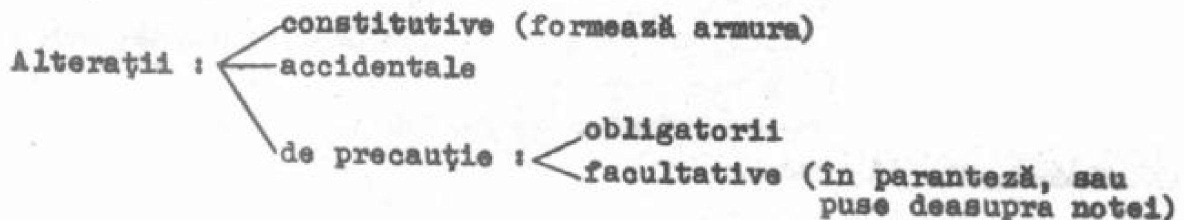


Fiecare cheie, aflată în uz astăzi, are un anumit ambitus peste care, de obicei, nu se trece, pentru a nu se îngreuna citirea :



D. <u>ALTERAŢIILE</u>

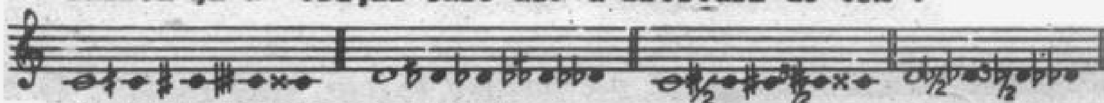
Semne grafice cu ajutorul cărora se notează modificarea cromatică a înălţimii sunetelor.



Armurile se scriu astfel (pentru cheile în uz) :



Armuri cu duble alterații nu există în practică.
Există și alterații care ară sferturi de ton :



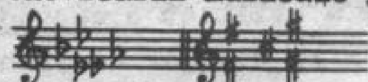
a) Alterațiile constitutive

Se scriu imediat după cheie, indicînd elementele constitutive ale unui sistem muzical. Ele formează armura unei tonalități.

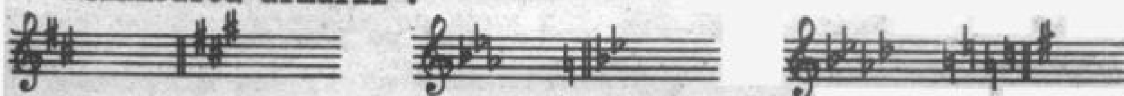
Armurile pot fi omogene (cînd alterațiile se succed la interval de cvintă perfectă, ascendentă sau descendentă) și eterogene (cînd alterațiile se succed la diferite intervale) ; acestea din urmă se folosesc numai în cazul culegerilor de folclor, la modurile cromatice.

Teoretic, orice armură ar trebui să conțină 7 alterații (în care s-ar include și becarii respectivi).

Alterațiile de la armură au valabilitate pe tot parcursul piesei muzicale (sau pînă la schimbarea armurii). Ele sînt valabile pentru toate registrele scării muzicale generale. In sec. XVII-XVIII armurile se notau :



Schimbarea armurii :

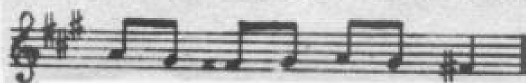


b) Alterațiile accidentale (accidenții)

Se scriu pe parcursul piesei muzicale, modificînd elementele constitutive indicate de armură. Pot indica : modulație, cromatism, revenire.

Ele au valabilitate numai pînă la bara de măsură (cu excepția prelungirilor prin legato) și numai la înălțimea la care au fost scrise.

Efectul alterațiilor accidentale este de sine stătător, fără să se cumuleze efectul alterațiilor constitutive. Exemplu :



c) Alterațiile de precauție : - obligatorii
- facultative

Au un caracter practic, deoarece din punct de vedere teoretic nu este necesară utilizarea lor. De obicei, ele reprezintă alterații accidentale de revenire, care depășesc măsura în care au apărut cele de modulație sau cromatism.

Cele facultative se scriu în paranteză ; uneori se scriu și deasupra notelor (cu sau fără paranteză).

7. NOTAȚIA INTENSITAȚII

A. DINAMICA MUZICALA

Totalitatea nuanțelor și accentelor utilizate în muzică.

Pînă în secolul al XVIII-lea nu erau utilizate decît două nuanțe : piano și forte. Ele reprezintă de fapt alternarea dintre soli și ripieni (tutti) : dinamica teraselor; sau reprezintă efecte de ecou. Clavecinul și orga nu puteau să execute decît 2 nuanțe (erau construite în acest fel).

Abia în secolul XVIII, după J.S. Bach, au început să fie utilizate și alte nuanțe și mai ales schimbările progresive ale nuanțelor (crescendo și decrescendo).

Se pare că primul care a utilizat crescendo și decrescendo a fost Johann Stamitz (1717-1757), dirijor al orchestrei din Mannheim, în Boemia. Aceste nuanțe mai erau numite "nuanțe savante".

Astăzi, dinamica muzicală se bazează pe foarte multe nuanțe și accente.

B. NUANȚELE

Se notează sub portativ, cu excepția muzicii cu text, la care se notează deasupra !

Sînt reprezentate grafic prin termeni (notați în întregime sau prescurtați). Acești termeni sînt de 3 feluri :

a) Termeni care indică o intensitate uniformă

(pppp ppp) pp p mp mf f ff (fff ffff)

Uneori se utilizează termenii : mezza voce, sotto voce, mormorando.

b) Termeni care indică o schimbare progresivă a intensității

crescendo ——— (creșterea intensității)
decrescendo, diminuendo ——— (descreșterea intensității)

Uneori se mai întrebuințează termenii :

rinforzando (rfz sau rinf) = creștere energică, viguroasă

perdendosi (perd sau perdend) = descreștere pînă la stingerea sunetului

c) Termeni care indică schimbarea intensității și a mișcării

- incalzando = creștere și accelerare (sau numai accelerare, fără creștere)
- calando, mancando, morendo, smorzando = descreștere și rărire

Toți termenii de nuanțare pot fi însoțiți de alți termeni auxiliari, în scopul de a preciza mai bine felul cum trebuie interpretate nuanțele respective. Acești termeni sînt : molto, pocco, pochissimo, p.ù, assai, subito etc.

C. ACCENTELE

De obicei se notează deasupra notelor.

Ele reprezintă evidențierea anumitor sunete dintr-o piesă muzicală, prin intermediul unei intensități sporite, față de celelalte sunete.

Cuvîntul vine din limba latină :
ad cantum, sinonim cu pros odè din limba elină.

Accentele pot fi de trei feluri :

- ritmice (inclusiv cele metrice)
- melodice
- expresive

Accentele ritmice și melodice nu se notează (decît în anumite cazuri), deoarece ele rezultă din structura ritmică și melodică a piesei muzicale.

Accentele expresive, dacă rezultă din text, nu sînt notate; celelalte (care nu rezultă din text) se notează. Acestea se numesc accente impuse.

Accentele impuse se notează astfel :

— portato sau poco marcato (uneori are sensul de <u>non staccato</u>)

> marcato

∧ marcatissimo

sf (*sfz*) sforzando

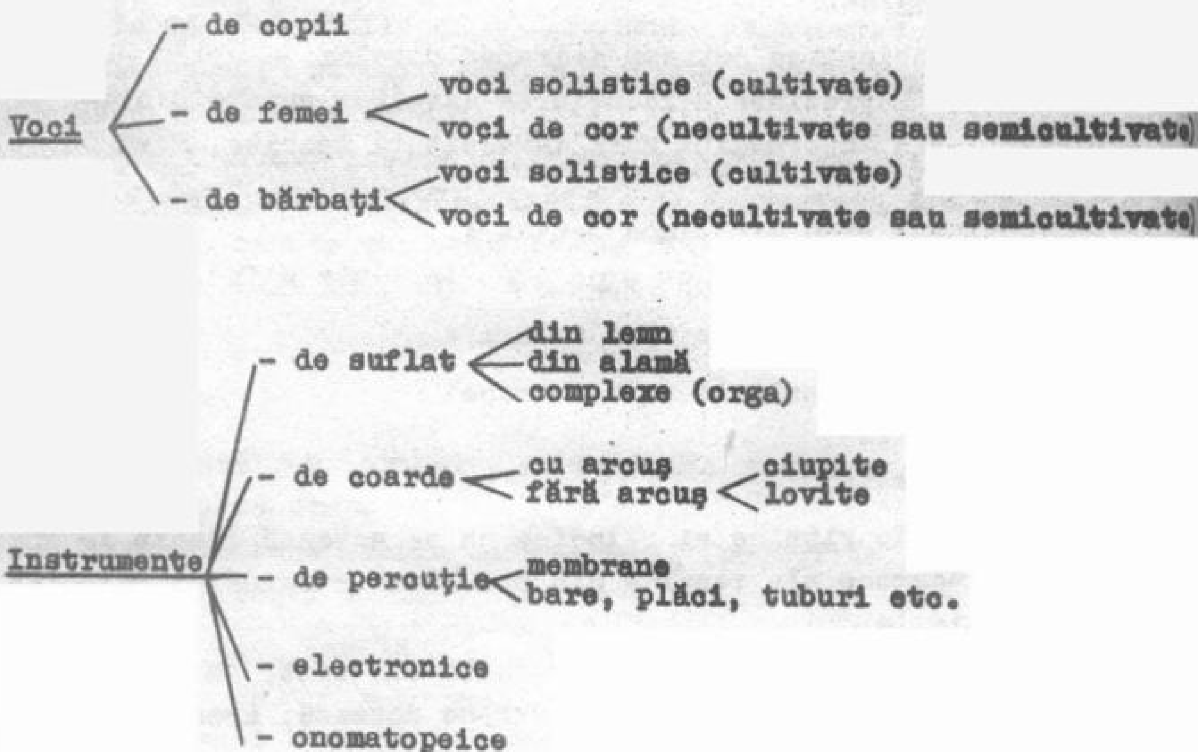
sff (*sffz*) molto sforzando

Se mai întrebuinţează şi termenii: *fp*, martellato, pronunziato, marcato.

Execuţia accentelor diferă de la un instrument la altul.

(8.) NOTAŢIA TIMBRULUI

A. CLASIFICAREA TIMBRURILOR INTREBUINTATE IN MUZICA



a) Timbru individual

- organic (exemplu : 1 vioară)
- interpretativ (exemplu : 1 violonist)

b) Timbru special

Exemplu : soprană lirică, soprană dramatică,
clarinet în Si♭ , corn în Fa

c) Timbru general

Exemplu : timbru de sopran, de clarinet sau de corn

d) Timbru de familie

Exemplu : instrumente cu arcuş (în orchestra simfonică), familia saxofonilor, familia clarinetelor

e) Timbru combinat

Diferite combinaţii de instrumente.

In decursul istoriei muzicii a existat o anumită evoluţie în întrebuinţarea vocilor şi instrumentelor. Abia în sec. XVIII începe preocuparea deosebită în legătură cu diferitele combinaţii de timbruri (orchestraţia). In secolul al XVII-lea se mai scriau piese care puteau să fie cîntate deopotrivă de clavecin sau orgă, de vioară sau oboi etc. Se creează treptat şi echilibrul cel mai bun între instrumentele de orchestră.

Notaţia timbrului constă, pe de o parte, din alcătuirea partiturii (cu notarea numelui fiecărui instrument sau fiecărei voci), iar pe de altă parte, din semne şi termeni speciali, care indică schimbări de timbru.

Deci :
- Notarea timbrului uniform (de bază) (cu ajutorul partiturii)
- Notarea schimbărilor de timbru (prin termeni sau semne)

B. PARTITURA

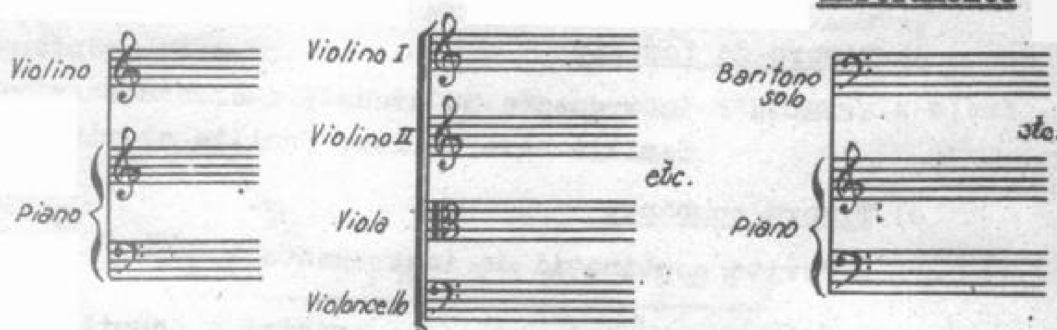
Un grup de două sau mai multe portative unite, care serveşte la scrierea pieselor pentru două sau mai multe voci sau instrumente. In mod excepţional există şi partituri cu un singur portativ, cînd se scriu două voci sau instrumente pe un singur portativ.

Partituri vocale



Partituri instrumentale

Voci si instrumente



In partitura de orchestră, instrumentele se aşează în ordinea următoare :

Instrumente de suflat din lemn : - flautul (flauto)
- oboiul (oboe)
- clarinetul (clarinetto)
- fagotul (fagotto)

Instrumente de suflat din alamă: - cornul (corno)
- trompeta (tromba)
- trombonul (trombone)
- tuba (tuba)

Instrumente de percuţie : - timpanii (timpani)
- alte instrumente

Instrumente de coarde fără arcuş: - harpa (arpa)
- pianul (piano)

Solistul (instrument, voce) sau corul (coro)

Instrumente de coarde cu arcuş : - viorile (violini)
- violele (viole)
- violoncelele (violoncelli)
- contrabaşii (contrabassi)

Numele vocilor şi instrumentelor se scriu întregi numai la începutul piesei. Pe parcurs, fie că se scriu prescurtat, fie că nu se mai scriu deloc.

C. SEMNE SI TERMENI CARE INDICA SCHIMBARI DE TIMBRU

a) La vocile omenesti, fiecare silabă din textul cîntat produce o schimbare de timbru. In pasajele fără text, timbrul este diferit între cîntarea cu vocaliză şi cea cu gura închisă. Cîntarea cu vocaliză se notează cu litera A (eventual şi alte vocale). Cîntarea cu gura închisă se notează cu litera M sau cu termenul bocca chiusa.

Tot o schimbare de timbru reprezintă şi recitarea sau strigăturile. Acestea se pot nota pe portativul obişnuit, sau pe o singură linie.



(recitare) (strigătură)

(recitare) (cu diferenţe aproximative de înălţime)

b) La instrumentele de suflat se poate schimba timbrul prin utilizarea surdinei (la instrumente de alamă) :

corn sord şi senza sord

La corn se schimbă timbrul şi prin introducerea mîinii în pavilion :

bouché (+) şi libre (o)

c) La instrumentele de coarde cu arcuş există mai multe posibilităţi de schimbare a timbrului :

pizz şi arco ; sau + (pizzicato cu mîna stîngă)

sul tasto (pe tastieră)
sul ponticello (lîngă căluş) şi a l'ord (inario)
col legno

con sord şi senza sord

sul G, sul D, sul A, sul C etc.

Anumite indicaţii de <u>digitaţie</u> sau <u>coarde libere</u> (o)

<u>Flageolete</u>  etc.

<u>Arcuşele</u> (mai mult indicaţie de tehnică) : ⊓ V

d) <u>La instrumente de coarde fără arcuş</u>

La <u>harpă</u> se întrebuinţează flageolete notate (sună mai sus cu 1 octavă).

La <u>pian</u> se întrebuinţează <u>pedala</u> (Ped ✳) şi <u>surdina</u> (<u>con sord</u> sau <u>una corda</u>), care modifică însă mai mult <u>intensitatea</u>.

e) <u>La instrumente de percuţie</u> sînt mulţi termeni care indică schimbări de timbru. Exemplu :

La <u>Piatti</u> : colla bacchetta : - di timpani
- di legno sau <u>2 Ptti</u>
- di ferro

f) <u>La orgă şi la instrumentele electronice</u> există foarte multe posibilităţi de schimbare a timbrului, notate prin diferiţi termeni, unii reprezentînd nume de instrumente muzicale.

(9.) ABREVIAŢII (PRESCURTARI) IN NOTAŢIA MUZICALA

Semne sau termeni prescurtaţi, în scopul simplificării notaţiei, sau al economiei de timp (pentru scriere) şi spaţiu (economie de hîrtie).

A. ABREVIAŢII IN NOTAREA DURATEI

- Prelungirea şi scurtarea valorilor de note :

a) Punctul de prelungire (♩. ♩.. etc.)

b) Staccato, staccatissimo, mezzo-staccato (mezzo-legato)

= aprox. (sau) | = aprox. (sau) | = aprox.

= aprox.

c) Legato de prelungire nedeterminată (legato francez) :

= pînă la încetarea vibraţiilor (la unele instrumente de percuţie, sau la harpă şi pian) ;

la celelalte instrumente poate să însemne o prelungire foarte mică : = aprox.

- Repetarea uniformă a unui sunet sau a mai multor sunete (în valori de optimi, şaisprezecimi, treizecişidoimi şi şaizecişipătrimi) :

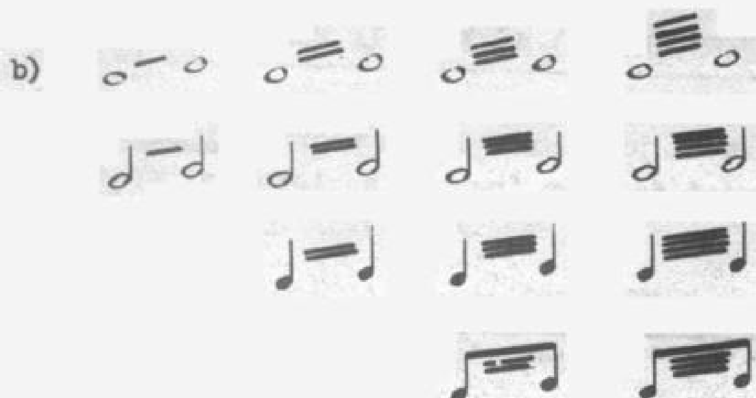
a)

sau

(Ex. =)

La diviziuni excepţionale :

3 3 | 5 5 | 6 6

b) 

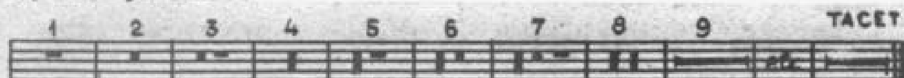
Execuţia se face luînd în considerare valoarea unei singure note (nu adunîndu-se cele două valori) :



c) Cînd se utilizează valori mici, sau cînd tempo-ul este repede, repetarea capătă numele de <u>tremolo</u>.-

- <u>Notarea pauzelor</u> în ştime şi partituri :

a) In ştime :



Astăzi nu se mai utilizează aceste combinaţii, ci se notează astfel :



Pauza generală se notează cu G.P.

b) In unele partituri (moderne) de orchestră, pauzele nu se notează deloc. In alte partituri nu se scriu <u>nici portativele</u> respective ale instrumentelor care au pauză (<u>în partituri de buzunar sau în unele partituri moderne</u>).

- <u>Agogica</u> notată prin săgeţi (în loc de termeni) :

⟶ (accelerando, stringendo)

⟵ (rallentando, ritenuto, ritardando)

B. ABREVIAȚII IN NOTAREA INALȚIMII

- Semnele de octavă :

8va - - - - - - - - - -┐ 8va bassa - - - - - - - -┘

8 - - - - - - - - - - -┐ 8 - - - - - - - - - - - - - -┘

con 8ve alta - - - - -┐ con 8va bassa - - - - - - - -┘

Uneori se întrebuințează și semnul pentru dubla-octavă (15 - - - - - - -┐).

In multe știme scrise de mînă, cheia și armura nu se scriu decît la începutul piesei (nu este însă corect).

Stenografierea acordurilor :

- basul cifrat
- melodia însoțită de litere (numele notelor) și de cifre
- melodia însoțită de indicarea grifurii (pentru ghitară).

C. ABREVIAȚII IN NOTAREA INTENSITAȚII

- Notarea nuanțelor și accentelor prin semne și inițiale :

(Vezi capitolul "Notația intensității")

D. ABREVIATII IN NOTAREA TIMBRULUI

- Prescurtarea numelui vocilor și instrumentelor :

S A T B Fl Ob Cl Fg etc.

- Semne și prescurtări de termeni care indică schimbări de timbru :

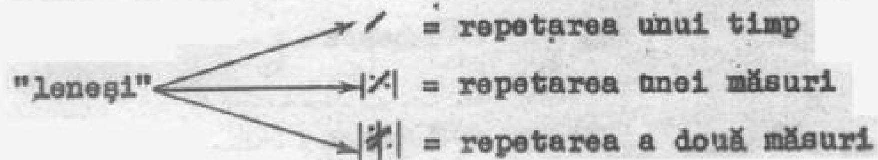
(Vezi capitolul "Notația timbrului")

E. ABREVIAȚII COMPLEXE

- Semnele stenografice ale unor ornamente :

tr

- Repetarea fragmentelor mici, pînă la 2 măsuri :



- Repetarea fragmentelor ce depășesc 2 măsuri :

(D'al segno) Fine

D.C.

- Dublarea instrumentelor în orchestră :

a2 a3 1^o (I) 2^o (II) etc.

Col Violini I ~~~~~~~~~~

Col Flauto ~~~~~~~~~~

etc.

- Scrierea abreviată a canoanelor :

A B C Fine

- Intrebuințarea termenilor : <u>sempre</u> și <u>simile</u>.

(10.) # O R N A M E N T E L E

A. INTRODUCERE

In practica muzicală, reliefarea anumitor sunete din cadrul melodiei (adică scoaterea în evidență a anumitor sunete) se face de obicei prin accentuare (care constă dintr-un plus de intensitate).

Uneori însă, accentuarea unui sunet este însoțită de ornamentarea lui, cu ajutorul altor sunete, de obicei, de scurtă durată, care se execută înainte sau după sunetul respectiv. Alteori, reliefarea sunetului se face exclusiv prin ornamentare (cum este cazul la instrumentele care nu pot realiza accente).

Pe de altă parte, creatorii și interpreții (populari sau culți) introduc uneori în discursul muzical anumite sunete, de obicei de scurtă durată, sau anumite fragmente melodice cu caracter auxiliar, care au rolul de a îmbogăți și de a înfrumuseța linia melodică. Astfel s-au născut ornamentele, numite uneori note ornamentale, melisme sau broderii. Deci, prin ornamente înțelegem sunetele sau fragmentele melodice auxiliare, care au ca scop fie reliefarea anumitor sunete din cadrul melodiei, fie îmbogățirea și înfrumusețarea liniei melodice.

Pentru a studia sistematic ornamentele, este bine să le împărțim în trei categorii :

1. Ornamente propriu-zise (cele mai importante și mai utilizate)
2. Procedee de execuție cu caracter ornamental
3. Fragmente melodice, sau melodico-armonice, cu caracter ornamental.

Fiecare din aceste trei categorii cuprinde mai multe feluri de ornamente. La fiecare fel de ornament pe care-l vom studia, vom avea în vedere următoarele puncte :

a) originea
b) utilizarea
c) notarea
d) execuția.

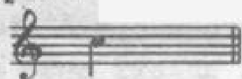
B. ORNAMENTELE PROPRIU-ZISE

In această categorie distingem 4 feluri de ornamente : apogiatura ornamentală, mordentul, grupetul și trilul. Le vom studia pe rînd.

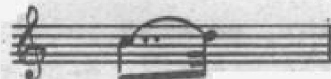
Deci, vom începe cu apogiatura ornamentală (din limba italiană : appoggiatura = sprijin, reazem).

In cuprinsul unei melodii apare cîte un sunet cu caracter ornamental, de cele mai multe ori de durată foarte scurtă, care, în execuție, se "sprijină" pe un sunet de bază al melodiei, fiind legat de acesta (între sunetul ornamental și cel de bază executîndu-se un legato) și luîndu-se durata de execuție din durata sunetului de bază.

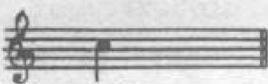
Acest sunet ornamental apare, de cele mai multe ori, înaintea celui de bază. Sînt însă și cazuri cînd apare după cel de bază.
Exemplu :

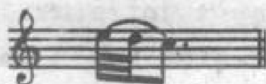

(sunetul de bază)


(același sunet, cu ornamentare anterioară)


(același sunet, cu ornamentare posterioară)

Uneori, în loc de un singur sunet ornamental, apare un grup de 2 sau mai multe sunete. Exemplu :


(sunet de bază)


(ornamentare anterioară)


(ornamentare posterioară)

Acest ornament, care constă dintr-unul sau mai multe sunete, de obicei de durată foarte scurtă, executate înainte sau după un sunet de bază al melodiei, se numește apogiatură ornamentală.

N o t a : Este necesar să se specifice "ornamentală", pentru a nu se confunda cu apogiatura (propriu-zisă) din armonie (care este o "notă melodică" sau "notă străină de acord").

După locul pe care-l ocupă apogiatura față de sunetul de bază, apogiatura ornamentală poate fi de două feluri : anterioară și posterioară.

In teoria germană se numesc astfel : Vorschlag (lovitură anterioară) și Nachschlag (lovitură posterioară).

Le vom analiza pe rînd.

C. APOGIATURA ANTERIOARA (Vorschlag)

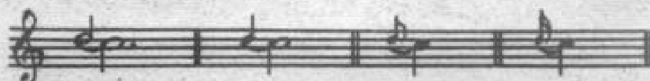
Poate fi simplă (formată dintr-un singur sunet), dublă, triplă sau multiplă (aceasta mai poartă și numele de : pasaj, coloratură, fioritură).

a) Originea este atît populară cît și cultă, fiind creată în scopul de a reliefa un anumit sunet din cadrul liniei melodice, sau în scopul de a întîrzia atacul unui sunet (realizînd astfel o anumită tensiune melodică).

b) Utilizarea. Apogiatura anterioară a fost și este foarte utilizată, atît în muzica vocală cît și în cea instrumentală. Cea multiplă este utilizată în special la instrumente, sau la voci de coloratură.

c) Notarea este diferită, după felul apogiaturii anterioare. Astfel, apogiatura anterioară simplă se notează printr-o notă mică (în miniatură), cu codița în sus, scrisă imediat înaintea notei pe care o ornamentează, și legată de aceasta prin semnul legato.

Valoarea notei mici poate fi : 𝅗𝅥 ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯, cu condiția ca aceasta să fie mai mică decît cea a notei ornamentate. Exemplu :



Apogiatura simplă notată în acest fel se numește lungă pentru a o deosebi de cea scurtă, care se notează printr-o optime tăiată (𝆔), aceasta reprezentînd o valoare foarte scurtă, nedefinită.

Deosebirea dintre apogiatura lungă și cea scurtă nu este numai în notare, ci și în execuție (după cum vom vedea); dar mai există încă o deosebire : apogiatura lungă se află întotdeauna pe treapta imediat superioară sau inferioară a notei ornamentate.

Inseamnă că apogiatura lungă este identică cu apogiatura propriu-zisă din armonie, de care se deosebește numai prin notare.

In schimb, apogiatura scurtă se poate afla și pe trepte mai depărtate, sau chiar pe aceeași treaptă cu sunetul ornamentat (în cazul acesta nu se mai scrie legato, căci ar fi de prelungire).

Exemplu:

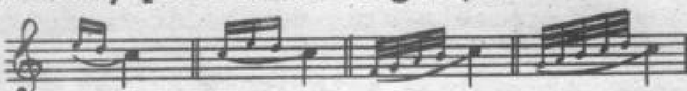


pe trepte alăturate — pe trepte depărtate — pe aceeaşi treaptă

(apogiatură ritmică, întrebuinţată în special la percuţie)

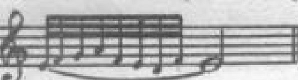
Apogiaturile anterioare duble, triple şi multiple se notează prin grupuri de note mici, în valoare de şaisprezecimi sau treizecişidoimi (scrise cu bare de legătură), cu codiţele în sus, legate de nota ornamentată, prin semnul legato).

Exemplu:



Apogiatura multiplă la care sunetele se succed treptat şi în acelaşi sens (ca în gamă) se mai numeşte tiradă. Cea care prezintă porţiuni ascendente şi porţiuni descendente se mai numeşte ruladă.

Exemplu:

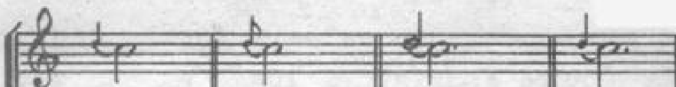


Valoarea notei care este ornamentată de o apogiatură multiplă trebuie să fie suficient de mare (sau să aibă coroană), pentru ca apogiatura să poată fi executată în cadrul acestei valori.

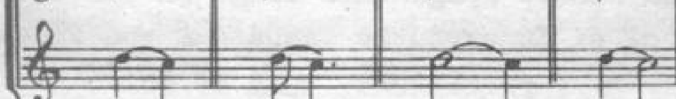
d) Execuţia. La apogiatura simplă este o deosebire esenţială de execuţie între apogiatura lungă şi cea scurtă.

Apogiatura lungă ia din valoarea notei ornamentate atît cît este indicat de valoarea notei celei mici. De obicei, în literatura muzicală se întîlnesc următoarele cazuri :

Se scrie



Se execută



(Uneori însă nu se respectă această regulă de execuţie !)

Nota : Apogiatura lungă (notată ca ornament) este scoasă complet din uz. Ea era notată astfel în perioada preclasică şi cea clasică. Astăzi, ea se notează aşa cum se execută (nefiind, de fapt, un ornament, ci o notă melodică).

Apogiatura scurtă se execută cu o valoare foarte mică (cît mai mică posibil).

Exemplu : Scrisă

Executată



Atît apogiatura lungă cît şi cea scurtă se execută accentuat : (accentul contribuind la tensiunea melodică ce ia naştere din întîrzierea atacului notei de bază).

La apogiatura scurtă, unii interpreţi execută uneori accentul pe nota ornamentată : Deseori, acest fel de accentuare face cu ornamentul să-şi ia valoarea nu din nota ornamentată, ci din cea anterioară, astfel :



Aceste excepţii în execuţie depind de voinţa interpretului, ele nefiind indicate de compozitor.

Referitor la notare sînt necesare următoarele completări :

Alteraţiile constitutive (de la armură) au asupra apogiaturii acelaşi efect ca şi asupra notelor de bază ale melodiei.

Exemplu : (se va cînta do #)

Alteraţiile accidentale, apărute în cursul melodiei, au efect şi asupra apogiaturilor care urmează în aceeaşi măsură.

Exemplu : (apogiatura va fi do #).

Alteraţiile accidentale care se referă numai la apogiaturi, fiind notate în faţa acestora, în miniatură, nu au efect asupra notelor reale din melodie.

Exemplu : (nota următoare se cîntă do natural).

Totuşi, pentru o mai mare siguranţă, în cazul de mai sus se pune alteraţie de precauţie :

Dar dacă dorim ca nota respectivă să fie alterată, ca și apogiatura, alterația va trebui să fie scrisă din nou.

Exemplu :

Dacă o apogiatură alterată apare de două sau de mai multe ori în cadrul aceleiași măsuri, alterația se scrie de fiecare dată.

Exemplu :

Dar dacă dorim ca a doua apogiatură să fie cîntată fără alterație, va trebui să punem alterația de <u>desființare</u>.

Exemplu :

<u>N o t a</u> : Exemplele au fost date numai cu apogiaturi simple, dar regulile sînt valabile și pentru cele duble, triple sau multiple.

<u>Referitor la execuție sînt necesare următoarele completări</u> :

<u>Apogiatura dublă</u>, <u>triplă</u> și <u>multiplă</u> se execută cu valori foarte mici (ca și apogiatura simplă scurtă).

Exemplu :

De obicei, se execută și un <u>accent</u>, pe prima notă din apogiatură.

Unii interpreți execută uneori accentul pe nota ornamentată, în care caz ornamentul poate să-și ia valoarea din nota anterioară.

Exemplu :



Ca și în cazul apogiaturii simple, această excepție în execuție depinde de voința interpretului, nefiind indicată de compozitor.

<u>N o t a</u> : Din punct de vedere teoretic, orice apogiatură anterioară trebuie însă să-și ia valoarea din nota ornamentată. In caz contrar, ea tinde să se transforme într-o apogiatură posterioară.

Apogiatura simplă scurtă mai este denumită uneori acciaccatura. Acest nume provine de la asemănarea ei cu un ornament care a fost utilizat în preclasicism (azi este scos din uz). Notarea și execuția acciaccaturei era următoarea :

Notare (un fel de apogiatură concomitentă cu nota de bază)

Execuție

In limba germană, acciaccatura se numește Zusammenschlag.

D. APOGIATURA POSTERIOARA (Nachschlag)

Poate fi simplă, dublă, triplă și multiplă. Cea simplă nu poate fi decît scurtă (deși uneori se întîlnește și lungă, după cum vom vedea).

a) Originea ei este populară, fiind creată pentru a pregăti atacul unui sunet, sau pentru a realiza o legătură mai firească între două sunete.

Exemplu :

(In primul exemplu, mi pregătește atacul lui do. In exemplul al doilea, re face o legătură între mi și do).

b) Utilizarea. In afară de muzica populară, unde se utilizează frecvent (în special în cea vocală), apare și în muzica cultă.

De cele mai multe ori însă, în muzica cultă ea nu apare notată ca ornament, scriindu-se cu note obișnuite (ca și cum ar fi note de bază ale melodiei).

De altfel, nici în culegerile de folclor nu se notează întotdeauna ca ornament. De aceea, apogiatura posterioară (notată ca ornament) apare destul de rar în literatura muzicală.

Cea dublă, triplă și multiplă apare mai mult în muzica instrumentală.

c) Notarea se face la fel ca și la apogiatura anterioară, cu deosebire că notele miniaturale apar după nota de bază.

Exemplu :

Uneori, apogiatura simplă se notează ♪ (netăiată), în care caz se execută puţin mai lungă.

Ortografia alteraţiilor are aceleaşi reguli ca şi la apogiatura anterioară.

d) <u>Execuţia</u> se face la fel ca şi la apogiatura anterioară, cu deosebire că ornamentul apare în ultima parte a duratei notei de bază.

Notare

Execuţie



<u>N o t a</u> : După cum am spus, această apogiatură se scrie, de cele mai multe ori, nu cu note miniaturale, ci cu note obişnuite (aşa cum apare pe portativul al doilea din exemplul de mai sus). In acest caz, problema execuţiei se simplifică, deoarece interpretul citeşte duratele aşa cum sînt scrise.

E. <u>MORDENTUL</u> (<u>Pralltriller</u>)

Uneori, în decursul unei melodii, unul din sunete este ornamentat cu ajutorul unui alt sunet, de pe treapta alăturată (superioară sau inferioară), execuţia realizîndu-se printr-o alternare rapidă a sunetului de bază cu sunetul ajutător.

Cînd alternarea se face o singură dată, sau de două ori, ornamentul se numeşte <u>mordent</u>. Cînd ea se face de mai multe ori, se numeşte <u>tril</u>.

Deci, mordentul este un ornament care constă din alternarea rapidă, efectuată o dată sau de două ori, între un sunet de bază al melodiei şi un sunet ajutător, de pe treapta alăturată, superioară sau inferioară.

<u>N o t a</u> : In limba italiană, <u>mordere</u> = <u>a muşca</u>. In limba germană, <u>prallen</u> = <u>a izbi</u>, <u>a ricoşa</u>. Aceste denumiri date mordentului provin de la faptul că el se execută accentuat sau, dacă acest lucru nu este posibil, lasă impresia unei execuţii accentuate.

a) Originea este atît cultă cît și populară. El a apărut din necesitatea de a scoate în evidență anumite sunete din cadrul melodiei.

In muzica cultă el a apărut în momentul cînd orga și clavecinul au devenit principalele instrumente folosite în creația muzicală. La aceste instrumente, neexistînd posibilitatea de a se realiza reliefarea unor sunete prin intermediul accentelor, s-a introdus acest ornament (mordentul), care dă impresia de accentuare.

b) Utilizarea

In muzica cultă a fost utilizat foarte mult în perioada preclasică. A continuat însă și continuă să se utilizeze, destul de frecvent, mai mult în muzica instrumentală decît în cea vocală.

In muzica populară apare mai frecvent în cea orientală.

c) Notarea se face, de obicei, prin semne stenografice, astfel :

mordent simplu superior

mordent simplu inferior

mordent dublu superior

mordent dublu inferior

Aceste semne se pun deasupra notei ornamentate :

Exemplu :

Uneori, mordentul simplu se notează ca și o apogiatură anterioară dublă.

Exemplu :

Ortografia alterațiilor respectă aceleași reguli ca și la apogiatură.

Pentru a indica alterarea accidentală a sunetului auxiliar al mordentului, alterația se scrie deasupra sau dedesubtul semnului stenografic, după cum mordentul este superior sau inferior.

Exemplu :

d) Execuția este asemănătoare cu a apogiaturii anterioare, ornamentul luîndu-și durata de execuție din prima parte a duratei notei de bază. Exemplu :

Notare

Execuție

Alternarea sunetului de bază cu cel auxiliar se face cît mai repede posibil, indiferent de valoarea notei. Exemplu :

Notare

Execuție

După cum am spus, mordentul capătă și un accent în execuție, ca și apogiatura anterioară.

F. GRUPETUL (Doppelschlag)

Sînt cazuri cînd, pe o anumită notă din melodie, se execută un mordent dublu, format din îmbinarea unui mordent simplu superior cu unul simplu inferior. Această îmbinare de mordente apare însă fie pe prima parte a duratei sunetului de bază (ca și la mordent), fie pe toată durata sunetului de bază, fie la sfîrșitul duratei sunetului de bază (ca la apogiatura posterioară).

Acest ornament se numește grupet.

Deci, grupetul este un ornament care constă din alternarea unui sunet de bază al melodiei, cu două sunete auxiliare : unul de pe treapta alăturată superioară, iar altul de pe cea inferioară. Alternarea se face o singură dată pentru fiecare din cele două sunete auxiliare.

a) Putem considera că originea lui este cultă (deși apare, dar foarte rar, și în muzica populară). El a apărut în perioada preclasică, fie pentru a reliefa un anumit sunet din melodie, fie pentru a ornamenta legătura dintre două sunete ale melodiei.

In primul caz s-a creat grupetul ce se execută la începutul duratei sunetului, sau pe toată durata sunetului, iar în al doilea caz, cel care se execută la sfîrșitul duratei.

b) Utilizarea. Grupetul a fost utilizat în muzica preclasică şi clasică; mai mult pentru instrumente şi mai puţin pentru voce.

Utilizarea lui s-a extins şi în muzica romantică. Wagner l-a întrebuinţat destul de frecvent, din care cauză unii numesc acest ornament "grup wagnerian".

In muzica populară nu este utilizat decît foarte rar (în special în muzica orientală).

c) Notarea grupetului se face, de obicei, printr-un semn stenografic, pus fie deasupra notei ornamentate, fie între două note ale melodiei.

Grupet superior sau direct.

Grupet inferior sau indirect.

Uneori, grupetul inferior (indirect) se notează astfel : pentru a deosebi mai bine cele două feluri de grupete.

In unele cazuri, grupetul se notează ca o apogiatură multiplă, anterioară sau posterioară. Exemplu :

Notat stenografic

Notat ca apogiatură

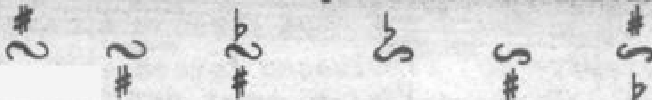


Alteori, se notează numai cu note obişnuite, aşa cum se execută (această notare se numeşte "in extenso").

Ortografia alteraţiilor respectă aceleaşi reguli ca la apogiatură şi mordent.

Pentru a indica alterarea accidentală a sunetelor auxiliare, alteraţiile se scriu deasupra sau dedesubtul semnului stenografic, după cum se alterează nota superioară sau inferioară.

Exemplu :



d) Execuţia grupetului diferă în funcţie de stilul şi caracterul melodiei respective şi, mai ales, în funcţie de tempo şi de valoarea notei ornamentate.

Astfel, grupetul în care semnul stenografic este pus deasupra notei, poate avea următoarele variante de execuţie, în funcţie de tempo :

Notarea

Execuţia
In tempouri rare
In tempouri mijlocii
In tempouri repezi

De obicei, în cazul acesta se notează ca o apogiatură multiplă.

Aceste variante de execuţie sînt valabile însă numai pentru valori relativ scurte.

In cazul cînd semnul este pus deasupra unei note de valoare lungă, el se execută astfel :

Notarea :

Execuţia :
- în tempouri rare apogiatură multiplă
- în tempouri mijlocii şi repezi

Grupetul în care semnul se pune între două note are mai multe variante de execuţie, deoarece execuţia lui depinde şi de raportul de înălţime dintre cele două sunete. Exemplu :

Notare :

Execuţie :
- în tempouri rare
- în tempouri mijlocii şi repezi

la fel şi la cel inferior (indirect)

Dacă prima notă este punctată (cu punct suplimentar sau cu punct constitutiv), execuţia se face, de obicei, independent de tempo, astfel :

Notare :

Execuţie :

(Studenţii vor consulta şi tratatul de Victor Giuleanu şi Victor Iuşceanu, pentru a vedea şi alte variante.)

G. TRILUL (Triller)

Cînd am vorbit despre mordent, am spus că atunci cînd alternarea dintre sunetul de bază şi cel auxiliar se face de mai multe ori, ornamentul se numeşte tril (spre deosebire de mordent, la care alternarea se face numai odată sau de două ori).

Dar, între mordent şi tril mai există încă o deosebire : dacă mordentul poate fi atît superior cît şi inferior, trilul nu poate fi decît superior.

Acest lucru ar putea fi explicat, din punct de vedere teoretic, astfel : dacă se execută o alternare rapidă între două sunete (la interval de secundă) şi alternarea se face de multe ori, în auz se impune mai mult sunetul de jos, cel de sus lăsînd impresia că este un sunet auxiliar.

La rîndul lui, acest fapt poate fi explicat în mod ştiinţific, prin legea rezonanţei naturale, unde sunetul cel mai grav reprezintă sunetul de bază, iar celelalte sînt derivate, auxiliare.

Practica confirmă acest lucru, utilizîndu-se exclusiv trilul superior (în care sunetul de bază este cel de jos, iar sunetul auxiliar este cel de sus).

Deci, trilul este un ornament care constă din alternarea rapidă şi continuă, între un sunet de bază al melodiei şi un sunet ajutător de pe treapta alăturată superioară.

a) Originea este atît cultă cît şi populară.

In muzica cultă a apărut (în perioada preclasică), în special, din necesitatea de a creea impresia de prelungire a unor sunete, în piesele scrise pentru clavecin (acest instrument fiind incapabil de a emite sunete de durate lungi).

La celelalte instrumente, el a apărut din necesitatea de a scoate în evidenţă anumite sunete ale melodiei, în special, cele de durate lungi. Din aceeaşi necesitate (de evidenţiere a unor sunete) a apărut şi în muzica populară, la anumite instrumente (vioară, fluier, clarinet etc.).

b) Utilizarea. Trilul a fost şi este unul dintre cele mai utilizate ornamente, atît în muzica cultă, cît şi în cea populară.

Este utilizat în special la instrumente, unele dintre ele "specializîndu-se" în execuţia trilului (ex.: vioara şi flautul).

La voce este utilizat mai puţin, cu excepţia sopranei de coloratură, unde trilul reprezintă unul din ornamentele caracteristice.

Uneori, trilul este utilizat ca onomatopee, imitînd cîntecul păsărelelor (soprană de coloratură, flaut, vioară).

c) Notarea. In mod obişnuit, trilul se notează prin iniţialele tr urmate de o linie ondulată, aşezate deasupra notei respective.

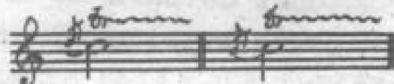
Dacă nota este de valoare scurtă, nu se mai pune linia ondulată. Uneori, această linie ondulată lipseşte şi la valorile mai mari.



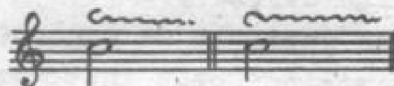
Uneori, trilul se combină cu apogiatura ornamentală, anterioară sau posterioară. In acest caz, putem deosebi trei feluri de combinaţii :

1. tril cu pregătire
2. tril cu încheiere
3. tril cu pregătire şi încheiere

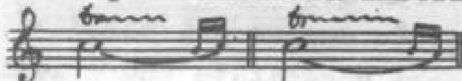
De obicei, pregătirea trilului se face printr-o apogiatură simplă scurtă, la treapta alăturată superioară sau inferioară :



In muzica preclasică, aceste două feluri de tril cu pregătire se notau astfel :



Incheierea trilului se face, de obicei, printr-o apogiatură dublă, care începe pe treapta alăturată inferioară :



Acestea se notau, în muzica preclasică, astfel :



Bineînţeles că se pot face şi alte feluri de pregătire şi de încheiere. De asemenea, după cum am spus, pot exista triluri care să aibă atît pregătire cît i încheiere.

In cazul cînd durata sunetului pe care se execută trilul depăşeşte cadrul unei măsuri (prelungindu-se prin intermediul legato-ului de prelungire), iniţialele tr nu se notează decît la început; în schimb, linia ondulată devine obligatorie :



Tot astfel se procedează şi la notarea unei succesiuni de triluri pe sunete de diferite înălţimi. Această succeiune de triluri se numeşte catenă de triluri sau lanţ de triluri (Kettentriller).



In cazul cînd se scriu două sau trei voci pe un singur portativ, eventualele triluri care apar la vocea de jos sau la cea de mijloc se notează astfel :

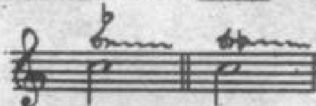


Sînt şi cazuri cînd toate cele trei voci, formînd un acord, execută tril. Acesta se notează astfel :



Ortografia alteraţiilor respectă aceleaşi reguli ca şi la celelalte ornamente.

Pentru a indica alterarea sunetului auxiliar, alteraţia respectivă se scrie fie deasupra, fie după iniţialele tr.



In muzica preclasică, uneori, trilul nu se nota deloc, lăsînd pe interpret să execute acest ornament, acolo unde credea că este necesar (în special la sfîrşitul unei fraze).

Semnul prin care se notează trilul se utilizează şi la instrumentele de percuţie, pentru a indica însă alt ornament (tremolo), care nu trebuie confundat cu trilul !

d) Execuţia. Din punctul de vedere al execuţiei, trilul poate fi considerat un mordent superior în care alternarea se face în mod continuu, pînă la epuizarea duratei sunetului de bază.

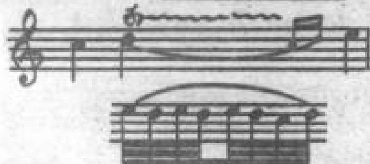
Ca şi la mordent, execuţia începe şi se termină cu sunetul de bază. Deci, aproximativ, execuţia trilului este aceasta :



Apogiaturile care se adaugă ca pregătire sau încheiere a trilului se înglobează în durata sunetului de bază. Exemplu :

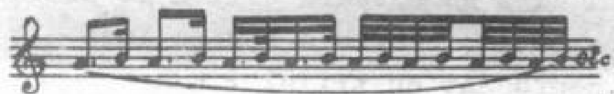


In piesele preclasice, trilul se execută uneori începîndu-se cu sunetul auxiliar, ca şi cum ar fi pregătit de o apogiatură simplă superioară. Pentru aceste cazuri, ediţiile noi ale pieselor preclasice indică şi execuţia, in extenso :



Cînd trilul este pus pe o valoare mică şi în tempouri repezi, execuţia lui este asemănătoare sau chiar identică cu a mordentului dublu, uneori cu a mordentului simplu. Acest tril se numeşte scurt.

In muzica preclasică, trilul apărea uneori pe o notă cu coroană (aproape de sfîrşitul unei fraze). In astfel de cazuri, el avea de obicei o execuţie diferită de a trilului obişnuit, care consta dintr-o alternare neuniformă a celor două sunete : se începea mai rar, se accelera, iar la sfîrşit se rărea din nou; uneori, la începutul trilului, alternarea se făcea acordîndu-i-se sunetului de bază o durată mai mare decît a celui auxiliar :



Acest fel de tril, cu execuţie neuniformă, se numea ribatutta. Uneori, acest cuvînt era notat după iniţialele tr, pentru a indica interpretului acest fel de execuţie.

H. PROCEDEELE DE EXECUTIE CU CARACTER ORNAMENTAL

Acestea se referă la anumite fragmente din melodie sau, după cum vom vedea, se referă şi la anumite acorduri care, în loc să fie executate în mod obişnuit, sînt executate în aşa fel încît dau impresia unor ornamente.

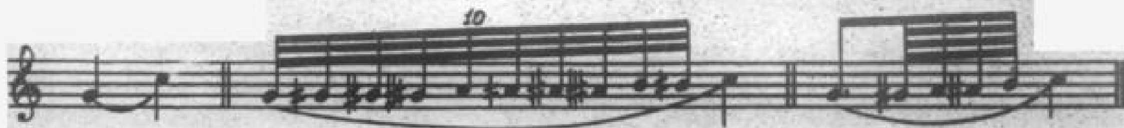
Aceste "ornamente false" sînt în număr de patru (denumirile lor sînt italieneşti) : glissando, portamento, arpeggiato şi tremolo. Le vom studia pe rînd.

I. GLISSANDO

Uneori, trecerea de la un sunet al melodiei la sunetul următor (de înălţime diferită) se face printr-o alunecare ce angajează toate sunetele sau numai o parte din sunetele intermediare dintre cele două sunete ale melodiei.

Alunecarea se face în cadrul duratei primului sunet.

Ea poate consuma întreaga durată a acestui sunet, sau numai o mică parte, de la sfîrşitul duratei sunetului respectiv. Exemplu:



(Notarea aceasta este, după cum vom vedea mai tîrziu, aproximativă din punct de vedere al înălţimii sunetelor intermediare).

Primul procedeu de alunecare (pe toată durata) se numeşte glissando, iar al doilea (pe ultima parte a duratei) se numeşte portamento.

Deci, glissando este un procedeu de execuţie care constă dintr-o alunecare de la un sunet la altul, prin sunetele intermediare, alunecarea făcîndu-se pe întreaga durată a primului sunet.

a) Originea este populară. El s-a născut, probabil, odată cu primele începuturi de cîntare vocală, cînd această cîntare nu se deosebea prea mult de vorbire (în vorbire, omul execută un permanent glissando între sunete).

Probabil că, la început, cîntarea vocală se baza, în bună parte, pe glissando, iar mai tîrziu, acest procedeu de execuţie a căpătat un rol expresiv, apărînd numai în anumite momente ale melodiei.

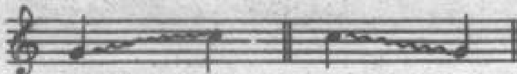
De la cîntarea vocală, el a trecut şi în muzica instrumentală, cu acelaşi rol expresiv, dar numai la anumite instrumente, capabile de a-l executa.

b) Utilizarea. Este utilizat atît în muzica populară cît şi în cea cultă, vocală sau instrumentală (numai la anumite instrumente).

In muzica populară apare, în general, în ţările din Orient. Apare şi în muzica noastră (în special în muzica vocală şi în cea de vioară).

In muzica cultă este utilizat mai mult la unele instrumente (mai puţin la voce).

c) Notarea se face de obicei printr-o linie ondulată oblică, între cele două sunete :



Aceasta este notarea cea mai recomandabilă.

In loc de linia ondulată se poate pune o linie dreaptă. In acest caz însă, se adaugă şi prescurtarea gliss. Uneori se adaugă această prescurtare şi la linia ondulată :



Sînt unele cazuri (în special în muzica populară vocală) cînd un glissando descendent nu se termină pe un sunet definit :



Alteori se termină pe un sunet foarte scurt, notat ca o apogiatură posterioară :



La unele instrumente, glissando-ul se poate nota in extenso (exemplu : la pian sau la harpă), dar numai în cazul cînd intervalul dintre cele două sunete nu este prea mare.

La harpă, cînd sunetele intermediare trebuie să fie alterate, notarea alterațiilor respective se poate face în două feluri :

Exemplu : 

(Se observă că, prin intermediul alterațiilor, harpa poate executa glissando pe un acord ; în cazul de față este un acord de septimă micșorată).

d) Execuția. Din punctul de vedere al execuției, distingem două feluri de glissando : propriu-zis și fals.

Glissando-ul propriu-zis este cel la care sunetele intermediare nu se disting, deoarece ele sînt foarte multe (din punct de vedere teoretic, un număr aproape infinit de sunete). Alunecarea se face deci "pe nesimțite".

Acest fel de glissando nu poate fi notat "in extenso" ! Notarea prin intermediul gamei cromatice este foarte aproximativă (așa cum am arătat la început).

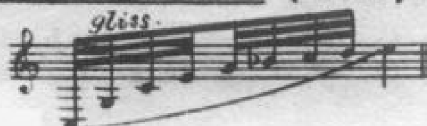
Glissando-ul propriu-zis nu poate fi executat decît de : voce, majoritatea instrumentelor de coarde (cele care produc diferențele de înălțime prin aplicarea degetelor pe coardă), trombonul cu culisă, timpanul, fierăstrăul și unele instrumente electronice.

Cu o anumită tehnică specială, el poate fi executat și de către alte instrumente de suflat (în special saxofon, clarinet și trompetă).

Glissando-ul fals este cel la care alunecarea se face prin sunete intermediare bine precizate. Acest glissando este de fapt o gamă sau, în unele cazuri, un arpegiu.

El poate fi executat de : harpă, toate instrumentele cu claviatură (pian, orgă, celestă etc.), xilofon, glockenspiel, nai, țambal.

La instrumentele de alamă poate fi executat, uneori, un glissando fals, pe armonicele superioare (notat, de obicei, in extenso):



In execuţia glissando-ului (propriu-zis sau fals), esenţial este ca alunecarea să ocupe întreaga durată a sunetului de la care se porneşte.

J. PORTAMENTO

Acesta este un procedeu de execuţie care constă dintr-o alunecare de la un sunet la altul, prin sunetele intermediare, alunecarea făcîndu-se pe ultima parte a duratei primului sunet.

a) Originea este populară, fiind comună cu a glissando-ului. Portamento face tranziţia dintre glissando-ul propriu-zis şi legato-ul de expresie.

b) Utilizarea. El este utilizat mai mult în muzica vocală (populară sau cultă).

In muzica instrumentală este utilizat numai la acele instrumente care pot executa glissando-ul propriu-zis. In unele cazuri, portamento, la aceste instrumente, este inevitabil. Exemplu :

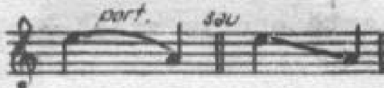
- La trombonul cu culisă, orice legato de expresie se cîntă cu portamento (altfel nu este posibil). Se exceptează însă sunetele emise în aceeaşi poziţie a culisei (armonicele).

- La fierăstrău, execuţia obişnuită este imposibilă fără portamento (la fel la unele instrumente electronice : Onde Martenot).

c) Notarea. In mod obişnuit, portamento-ul nu se notează, el fiind lăsat la latitudinea interpretului (care-l poate plasa unde crede el de cuviinţă).

De altfel, după cum am văzut, unele instrumente nici nu se pot dispensa de el.

Dacă totuşi compozitorul doreşte ca într-un anumit loc să se cînte neapărat portamento, îl notează printr-un legato de expresie, la care adaugă prescurtarea port.; sau doar printr-o linie dreaptă:



Uneori, portamento-ul este asociat cu o apogiatură posterioa[ră] care anticipează sunetul al doilea :



d) Execuţia constă dintr-un glissando propriu-zis, executat pe ultima parte a duratei primului sunet. Această execuţie nu poate fi notată "in extenso" decît foarte aproximativ.

In general, interpretul trebuie să aibă grijă de a nu transforma portamento-ul într-un glissando şi nici de a face abuz de portamente, căci, în felul acesta, poate crea efecte lipsite de gust şi chiar dezagreabile !

K. ARPEGGIATO

Instrumentele muzicale care pot executa concomitent mai multe sunete (instrumentele armonice), execută acordurile, în mod obişnuit, atacînd toate sunetele deodată.

Uneori, însă, sunetele unui acord sînt atacate succesiv, în ordinea înălţimii, dînd impresia unei "ornamentări" a acordului respectiv.

Exemplu : 

Acest procedeu de execuţie a acordurilor se numeşte arpeggiato (numele vine de la arpa, deoarece procedeul este specific acestui instrument).

Deci, prin arpeggiato înţelegem un procedeu de execuţie specific instrumentelor armonice, care constă din intonarea succesivă a sunetelor unui acord.

a) Originea acestui procedeu de execuţie este mai mult cultă şi mai puţin populară; ea trebuie să fie pusă în legătură cu apariţia monodiei acompaniate (în Italia, sec. XVI, în epoca Renaşterii).

Instrumentele care acompaniau de obicei monodia, erau cele cu coarde ciupite : lăuta, teorbul, harpa, clavecinul, ghitara.

La aceste instrumente, care emit sunete scurte, acordurile sună mai expresiv dacă sînt executate arpeggiato, decît placat; sunetele acordului se disting mai bine în execuţia arpegiată, structura acordului fiind scoasă mai bine în evidenţă. (La orgă, spre deosebire de instrumentele armonice cu coarde, acordurile sună mai bine în execuţie placată).

Deci, arpeggiato a apărut în practica muzicală, în scopul de a crea o sonoritate mai expresivă acordurilor, scoţînd în evidenţă structura lor (la instrumentele armonice cu coarde).

b) Utilizarea. Arpeggiato a fost şi continuă să fie specific pentru instrumentele armonice de coarde (la cele vechi adăugîndu-se pianul).

Incepînd din secolul al XIX-lea, harpa devine instrumentul cel mai caracteristic pentru utilizarea acestui procedeu de execuţie (care a şi primit numele derivat din cel al harpei).

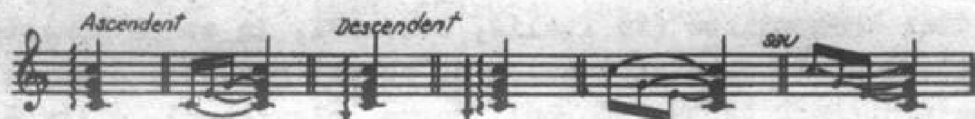
Un anumit fel de arpeggiato, parţial, apare şi la instrumentele de coarde cu arcuş. Aceste instrumente, puse uneori în situaţia de a executa acorduri, sînt nevoite să arpegieze acordurile (parţial), din motive de ordin constructiv (poziţia corzilor făcînd imposibilă execuţia placată a 3 sau 4 sunete).

Arpeggiato este utilizat şi în formaţiile instrumentale de muzică populară, în special în cele care utilizează, ca instrumente acompaniatoare, ghitara, harpa, gusla.

Este de la sine înţeles că acest procedeu de execuţie nu poate fi utilizat în muzica vocală.

c) Notarea. La început, arpeggiato nu se nota, lăsîndu-se la latitudinea interpretului execuţia lui (spre exemplu, în perioada preclasică, clavecinistul, care acompania recitativele din oratorii sau opere, arpegia anumite acorduri - în special la sfîrşit de frază - pentru a le scoate în evidenţă).

Mai tîrziu s-a recurs la notaţie. Aceasta se face fie printr-un semn stenografic (o linie verticală ondulată), fie printr-o apogiatură anterioară însoţită de o serie de legato-uri de prelungire.



N o t a. Deci, la cel descendent notat prin apogiatură, codiţele apogiaturii se pot scrie şi în jos, pentru a lăsa loc liber legato-urilor de prelungire.

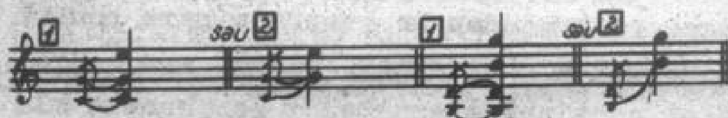
După cum se vede, la notarea stenografică nu se indică sensul decît la cel descendent, deoarece, în mod obişnuit, arpeggiato-ul se execută ascendent (cel descendent apare foarte rar).

La harpă, deoarece arpeggiato-ul este foarte utilizat, este bine ca, în cazul cînd apare un acord placat, după un şir de acorduri arpegiate, să se noteze : "non arpeg."

Tot la harpă, în cazul cînd apare o succesiune de foarte multe acorduri arpegiate, se poate renunţa la notaţia obişnuită, scriindu-se la începutul succesiunii : arpeggiato (sau arpeg.).

La instrumentele cu arcuş, acel arpeggiato parţial, despre care am amintit, de obicei nu se notează. Uneori, el se notează prin intermediul apogiaturii anterioare, cu legato de prelungire, sau fără prelungire :

Exemplu :



(A doua notaţie, cea care poartă indicativul 2, este mai apropiată de efectul execuţiei).

d) Executia se face cît mai rapid posibil, sunetele acordului succedîndu-se uniform, în cadrul primei fracţiuni din durata totală a acordului.

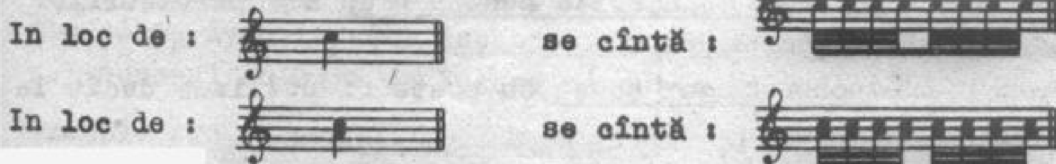
In unele cazuri, interpretul poate executa arpeggiato-ul luînd din valoarea sunetului sau acordului anterior (caz similar cu cel de la apogiatura anterioară).

In interpretarea muzicii preclasice, la cordurile mai lungi (exemplu cele cu coroană), arpeggiato-ul poate fi executat şi mai rar (ca şi cum ar fi scris cu note reale, de o anumită valoare).

La instrumentele cu arcuş, arpeggiato-ul se execută ca o apogiatură anterioară, aşa cum reiese din notaţie (în special varianta a doua). Se observă că acordul se reduce de fapt la un bicord precedat de o apogiatură "bicordică".

L. TREMOLO

Uneori, în cursul unei piese muzicale instrumentale, execuţia unui sunet, unui bicord, sau acord se face prin repetarea rapidă şi continuă a sunetelor respective, în cadrul duratei indicate de valoarea notei. Exemplu :



(la fel şi la acorduri)

Uneori, execuția sunetelor care alcătuiesc bicordul sau acordul se face printr-o alternare rapidă și continuă asemănătoare trilului. Exemplu :

In loc de : ... se cîntă :

In loc de : ... se cîntă :



N o t a. Alternarea se face pe două grupuri de sunete, indiferent de numărul sunetelor din acord.

Acest procedeu de execuție se numește tremolo (= tremurare). Deci, prin tremolo înțelegem un procedeu de execuție care constă din repetarea rapidă și continuă a unui sunet, bicord sau acord; sau din alternarea rapidă și continuă a sunetelor componente ale unui bicord sau acord.

a) Originea este atît cultă cît și populară.

El a apărut întîi ca tremolo pe un singur sunet, la unele instrumente cu coarde ciupite și la cele de percuție, în scopul de a da impresia de prelungire a unor sunete (aceste instrumente nefiind capabile să producă sunete lungi).

In perioada clasicismului, tremolo-ul s-a extins și la alte instrumente, în scopul de a da o expresie deosebită anumitor sunete, bicorduri sau acorduri.

b) Utilizarea sa este foarte frecventă, la instrumentele cu coarde ciupite și la cele de percuție, atît în muzica populară cît și în cea cultă. De asemenea, se utilizează frecvent și la alte instrumente, cum ar fi : pianul, instrumentele cu arcuș și cele de suflat.

In orchestrație, el este utilizat pentru a crea anumite efecte sonore, deosebit de expresive.

La pian este utilizat, de multe ori, în scopul de a imita tremolo-ul instrumentelor din orchestră. Din această cauză, el apare foarte frecvent în reducerile pentru pian ale partiturilor de orchestră.

Tremolo-ul pe un singur sunet nu poate fi utilizat decît la următoarele instrumente :

- de percuţie (timpani, tobe, triangolo etc.), cu coarde ciupite (cele care întrebuinţează plectronul : mandolina, cobza, domra, balalaica, banjoul etc.) şi de coarde cu arcuş. La acestea se mai adaugă : ţambalul, xilofonul şi unele instrumente de suflat (care pot produce efectul denumit flatterzunge sau frullato).

Prin suprapunerea a două sau mai multe instrumente de acest fel, care execută tremolo pe cîte un sunet, se pot obţine tremolo-uri pe bicorduri sau acorduri (rezultate din repetarea simultană a tuturor sunetelor).

Instrumentele cu arcuş pot obţine şi singure un astfel de tremolo pe un bicord, executat simultan pe două coarde.

Tremolo-ul care constă din alternarea a două sunete de înălţimi diferite poate fi utilizat numai la următoarele instrumente : instrumentele de coarde cu arcuş, instrumentele de suflat (în special cele din lemn), instrumentele cu claviatură şi cele cu ciocănele (ţambal, xilofon). La acestea se adaugă timpanii (tremolo realizat cu două instrumente) şi harpa (foarte rar).

Tremolo-ul care constă din alternarea a trei sau mai multe sunete nu poate fi realizat decît de instrumentele cu claviatură (este utilizat aproape exclusiv la pian).

Desigur că în muzica vocală nu se utilizează.

c) Notarea se face, aproape exclusiv, prin abreviaţiile care indică repetarea sau alternarea sunetelor (vezi lecţia "Abreviaţii în notaţia muzicală", din acest volum).

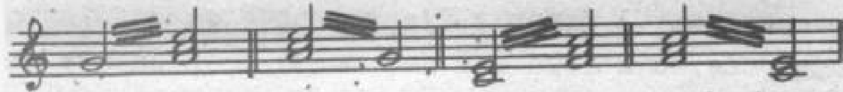
Principal este ca valorile indicate de abreviaţie să corespundă unei repetări sau alternări cît mai rapide. Astfel, în tempo-urile foarte rare, tremolo-ul trebuie indicat prin şaizecişipătrimi, pe cînd în tempo-uri foarte repezi, este de ajuns să fie indicat prin optimi. Exemplu :

Tempo-uri foarte rare	Tempo-uri rare şi mijlocii	Tempo-uri repezi	Tempo-uri foarte repezi

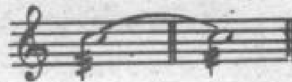
La tremolo-ul obţinut prin alternarea a două sunete, notaţia poate avea un sens ascendent sau descendent, indicîndu-se astfel sunetul cu care se începe execuţia tremolo-ului.

Exemplu :

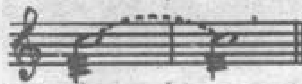
La tremolo-ul obţinut prin alternarea a trei sau mai multe sunete notaţia trebuie să indice cele două grupuri de sunete care alternează (în sens ascendent sau descendent). Exemplu :



Dacă tremolo-ul obţinut prin repetarea unui sunet, sau a mai multor sunete, se prelungeşte peste bara de măsură, se obişnuieşte uneori de a se utiliza legato-ul de prelungire :



Pentru a arăta însă că acest legato nu reprezintă o prelungire reală ci numai una falsă(care creează numai impresia de prelungire), unii compozitori notează acest lucru printr-un legato punctat :



(Consider că această notaţie este mai corectă.)

In caz că nu se scrie nici un fel de legato, executantul poate avea tendinţa de a face un accent pe fiecare început de măsură.

La instrumentele de percuţie, tremolo-ul (pe un singur sunet) se notează de obicei prin acelaşi semn stenografic ca şi trilul (confuzia nu poate fi făcută deoarece aceste instrumente nu pot executa tril).

In cazul cînd se utilizează această notaţie, prelungirea tremolo-ului peste bara de măsură se notează obligatoriu prin legato de prelungire (ca şi la tril). Exemplu :

Timpani 

Tremolo-ul pe un singur sunet, pe care-l execută unele instrumente de suflat, se notează prin abreviaţia obişnuită la care se adaugă (de obicei în paranteză), iniţialele : fl.z. = flatterzunge sau frul. = frullato.

Exemplu : 

La instrumentele cu coarde ciupite (cu plectron), de obicei tremolo-ul nici nu se notează, subînţelegîndu-se pentru toate notele de valoare mare.

d) Execuţia. Important este ca repetarea sau alternarea să se facă cît mai repede posibil, chiar dacă nu se respectă valorile indicate de rotaţia respectivă. Deci, din acest punct de vedere, execuţia este aproximativă (ca şi la tril).

La tremolo-ul care constă din alternarea a două sau mai multe sunete, această alternare se face începînd şi terminînd cu sunetele indicate prin notaţia respectivă (se respectă sensul alternării).

Trebuie să ne reamintim că, în conformitate cu regulile de notare abreviată a unei alternări, durata totală a tremolo-ului ne este dată de o singură valoare de notă (din cele două notate).

Exemplu : se execută

(deci, în total durează o pătrime, nu două pătrimi).

M. FRAGMENTE MELODICE, SAU MELODICO-ARMONICE, CU CARACTER ORNAMENTAL

In unele piese instrumentale (mai rar în cele vocale) apar, în anumite momente (în special la sfîrşit de frază, după o coroană), anumite fragmente melodice, mai scurte sau mai lungi, executate de un singur instrumentist (sau de un singur cîntăreţ), fragmente care au de obicei un caracter de virtuozitate, şi care se detaşează de restul piesei, printr-o execuţie mai liberă din punct de vedere al agogicei.

In cazul cînd fragmentul respectiv este încredinţat unui instrument armonic, desigur că el poate fi însoţit şi de acorduri.

In funcţie de dimensiunile fragmentului, el poate fi denumit fioritură (dacă este scurt) sau cadenţă solistică (dacă este lung). Desigur că mai este şi o deosebire, de ordin calitativ, după cum vom vedea.

N. FIORITURA este un fragment melodic scurt, executat de un solist (instrumentist sau vocal), la sfîrşitul unei fraze muzicale, de obicei după o coroană.

N o t a. Unii înţeleg prin fioritură o apogiatură multiplă sau o succesiune de apogiaturi de tot felul.

a) Originea este cultă (şi populară, dar mai puţin). A apărut în muzica cultă instrumentală, în perioada clasicismului, în scopul de a sublinia sfîrşitul unei fraze muzicale şi de a pregăti începutul frazei următoare.

In muzica populară (instrumentală şi vocală) a apărut dintr-o amplificare a apogiaturii posterioare multiple.

b) Utilizarea. A fost utilizată frecvent în muzica instrumentală şi vocală (în special în operă), în clasicism şi romantism.

Se utilizează şi în muzica populară, în special în cea lentă.

In muzica cultă contemporană se utilizează foarte rar.

c) Notarea se face cu note în miniatură, de diferite valori (codiţele se scriu liber, ca şi la notele de mărime naturală).

Exemplu : Oboe [Adagio ... Tempo I] (Simfonia a V-a de Beethoven, Allegro con brio)

N o t a. In cadrul fiorituri pot apărea şi alte ornamente (în exemplul dat apare o apogiatură anterioară - sau posterioară - multiplă; sau grupet).

d) Execuţia nu se face în cadrul măsurii, ci este independentă de măsură (în momentul execuţiei fiorituri, măsura nu se mai bate).

Tempo-ul şi agogica (schimbările de tempo) au mai mult un caracter liber (rubat).

O. CADENŢA SOLISTICA (denumită şi cadenţă melodică, sau cadenţă de bravură) este un fragment melodic (sau melodico-armonic) de mari proporţii, ce este executat de către solistul unei piese concertante, de obicei către sfîrşitul piesei (sau al unei părţi din piesa concertantă).

a) <u>Originea</u> este cultă. A apărut în muzica instrumentală de concert, din perioada clasicismului, provenind din dorința soliștilor de a-și arăta <u>virtuozitatea</u>.

Poate fi considerată ca o dezvoltare și amplificare a unei fioriturі.

b) <u>Utilizarea</u>. In muzica instrumentală concertistică a fost și continuă să fie utilizată.

De la muzica instrumentală a trecut și la cea vocală (în special în operă, la vocile de coloratură).

c) <u>Notarea</u>. La început, compozitorul nu nota decît cuvîntul "cadenza", în locul unde dorea ca ea să fie executată, iar solistul improviza sau compunea singur această cadență, în funcție de posibilitățile lui tehnice.

Apoi, compozitorii au început să noteze cadențele, întîi cu note în miniatură (ca în fioritură), apoi cu note de mărime normală și cu bare de măsură (notație "in extenso").

d) <u>Execuția</u> se face în funcție de notație. Dacă aceasta este făcută cu note în miniatură, execuția este asemănătoare cu a fioriturii, fiind independentă de măsură și avînd, în general, o agogică liberă.

Dacă notația este mai precisă (cu note de mărime normală și cu măsură), execuția trebuie să respecte indicațiile notației.

(11) T R A N S P O Z I Ţ I A

A. GENERALITAŢI

"Melodia este o succesiune de intervale melodice". Spunem aşa, pentru că între sunetele unei melodii există anumite raporturi : de durată, de înălţime, de intensitate şi de timbru ; iar raporturile de înălţime din cadrul melodiei sînt reprezentate tocmai prin intervale melodice.

Prin urmare, într-o melodie nu ne interesează succesiunea sunetelor, ci succesiunea intervalelor, care reprezintă raporturile de înălţime dintre sunete.

Aceasta înseamnă că în melodie ne interesează, în primul rînd, înălţimea relativă a sunetului. Inălţimea absolută nu ne interesează decît în momentul cînd concretizăm melodia, adică atunci cînd o executăm !

N o t a. Nici chiar cînd scriem melodia, nu ne interesează prea mult înălţimea absolută, din două motive : a) scrierea unei melodii se poate face şi fără precizarea înălţimii absolute (exemplu scrierea psaltică) ; b) o melodie poate fi scrisă la o anumită înălţime, dar poate fi executată la altă înălţime.

Creatorul popular creează melodia cîntînd (cu vocea sau cu instrumentul), deci precizîndu-şi de la început înălţimea. Dar, această melodie poate fi cîntată apoi şi la altă înălţime, fără ca ea să-şi schimbe structura.

Creatorul cult poate crea însă melodia în gînd, fără precizarea înălţimii, precizare pe care o va face abia cînd o va scrie. Dar, şi scrierea melodiei poate fi, la început, provizorie, pentru că melodia poate fi apoi scrisă şi la altă înălţime. Dar şi după această scriere definitivă, înălţimea melodiei poate fi schimbată uneori de către interpret, în cazul cînd acesta nu are posibilitatea de a o executa la înălţimea originală.

In cazul cînd melodia este înveşmîntată (contrapunctic sau armonic), desigur că schimbarea înălţimii melodiei afectează şi înveşmîntarea ei.

Această schimbare a înălţimii unei melodii (cu sau fără înveşmîntare) se numeşte transpoziţie. Deci :

Transpoziţia este operaţia care constă în reproducerea exactă a unei piese muzicale sau a unui fragment dintr-o piesă muzicală, la altă înălţime decît cea originală.

Transpoziţia poate fi făcută în mod empiric, sau în mod ştiinţific.

In mod empiric, transpoziţia este realizată de orice interpret vocal (popular sau cult) care, după ce a învăţat o melodie pe dinafară, o poate cînta la diferite înălţimi, fără să facă apel la vreo regulă teoretică.

Tot în mod empiric realizează transpoziţia şi unii instrumentişti (în special cei din tarafurile lăutăreşti sau din orchestrele de muzică uşoară), bazîndu-se pe auz şi pe o anumită experienţă în acest domeniu.

In mod ştiinţific, transpoziţia este realizată de diferitele categorii de muzicieni, care fac această operaţie pe baza unor legi precise.

Aceste legi sînt de două feluri : legi de scriere şi legi de citire ; deoarece transpoziţia făcută în mod ştiinţific poate fi realizată prin scriere sau prin citire.

Transpoziţia realizată prin scriere se numeşte, pe scurt, transpoziţie scrisă; iar cea realizată prin citire, transpoziţie citită (orală sau la vedere).

In practica muzicală cultă, aceste două feluri de transpoziţii se utilizează în ocazii diferite. Astfel :

- Transpoziţia scrisă este utilizată în :
  - compoziţie
  - orchestraţie
  - transcripţii sau aranjamente

- Transpoziţia citită, în :
  - interpretare
  - citirea partiturilor.

B. TRANSPOZIŢIA SCRISA (TRANSPOZITIA REALIZATA PRIN SCRIERE)

Vom analiza întîi felul în care este utilizată această transpoziţie, în cele trei domenii : compoziţie, orchestraţie, transcripţie.

IN COMPOZITIE

Transpoziţia ocupă în procesul creaţiei un loc foarte important, concretizat prin apariţia unei teme, sau a unui fragment de temă, în diferite tonalităţi, în cadrul unei piese muzicale.

E x e m p l e :

La formele muzicale contrapunctice (canon, fugă, invenţiune, motet etc.) subiectul (fragmentul melodic pe baza căruia se construieşte discursul muzical) este scris la o anumită înălţime, pentru vocea care-l execută prima dată. După aceea, el este reluat la diferite înălţimi.

Uneori, această reluare se face în cadrul aceleiaşi tonalităţi (deci compozitorul realizează doar o imitaţie pe diferite trepte ale tonalităţii).

Alteori însă, reluarea subiectului se face în altă tonalitate. In acest caz, compozitorul trebuie să facă o transpoziţie.

Este tipic cazul fugii cu răspuns real, în care răspunsul reprezintă transpunerea subiectului în tonalitatea dominantei.

In forma de sonată (formă care stă la baza celor mai multe piese de mari proporţii), transpoziţia este utilizată foarte mult, în reluarea temelor sau a fragmentelor de temă, pe parcursul piesei.

Este destul să amintim schema tonalităţilor din sonata clasică :



In cadrul dezvoltării sonatei (sau a altei forme muzicale), apar foarte frecvent modulații obținute prin transpoziția unor fragmente de temă, în diferite tonalități.

Așa sînt progresiile (secvențele) modulatorii,

Exemplu :



In toate aceste cazuri, compozitorul este acela care efectuează transpoziția realizată prin scriere (transpoziția scrisă).

C. UTILIZAREA TRANSPOZITIEI SCRISE IN ORCHESTRAȚIE

In alcătuirea unei partituri pentru orchestră, sau pentru ansambluri de cameră, este utilizată frecvent transpoziția, datorită faptului că unele instrumente nu execută sunetele la înălțimea la care ele au fost scrise, ci le execută la altă înălțime (adică transpun).

Deci, la aceste instrumente, efectul diferă de notație (din punctul de vedere al înălțimii).

Această neconcordanță dintre notație și efect apare și este necesară în două cazuri diferite :

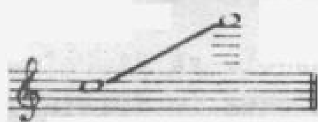
a) La instrumentele care emit sunete prea grave sau prea acute, notația absolută necesită prea multe linii suplimentare. Din această cauză, se utilizează notația cu o octavă mai sus, respectiv mai jos.

Deci, se face o transpoziție scrisă la octavă (denumită, de obicei, semitranspoziție).

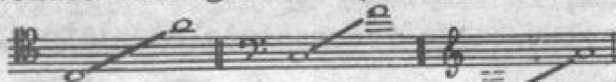
Spre exemplu : sunetele contrabasului sînt foarte grave, cel mai grav fiind : sau Pentru a evita liniuțele suplimentare, se notează cu o octavă mai sus.

Deci, sunetul cel mai grav se scrie : sau

Celesta și Glockenspiel-ul emit sunete foarte acute, care, scrise la înălțimea absolută ar necesita multe linii suplimentare. Spre exemplu : registrul cel mai utilizat la aceste instrumente este :



El se notează însă :

Transpoziţia la octavă se utilizează şi la vocea de tenor, a cărei notare absolută este greoaie (de cînd a fost scoasă din uz cheia de tenor) : 

Din această cauză, tenorul se notează utilizînd transpoziţia la octavă (în 𝄞) : 

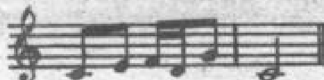
b) La majoritatea instrumentelor de suflat se obişnuieşte construirea aşa-ziselor familii de instrumente. Construcţia unei familii de instrumente se bazează pe mărirea sau micşorarea proporţională a dimensiunilor unor instrumente tip.

In felul acesta se pot obţine familii foarte mari, cuprinzînd de la cele mai mici pînă la cele mai mari instrumente, corespunzătoare tuturor registrelor scării muzicale generale (de la sopranino pînă la contrabas).

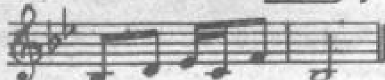
Acest lucru dă posibilitate instrumentiştilor de a cînta în toate instrumentele unei familii, folosind aceeaşi tehnică, dar realizînd efecte diferite (din punct de vedere al înălţimii sunetelor).

Din această cauză, notaţia absolută nu este utilizată decît la un singur instrument din familie (denumit instrument în Do). La celelalte, notaţia devine relativă, neindicînd înălţimea absolută a sunetelor, ci numai mărimea intervalelor.

Exemplu. Scriem următorul fragment melodic :



şi-l dăm unui clarinetist să-l execute. Dacă instrumentul va fi construit în Do, fragmentul melodic va suna aşa cum este scris (deci notaţia este, în acest caz, absolută). Dar dacă clarinetistul va utiliza un instrument puţin mai mare decît cel în Do (adică un instrument în Si♭), atunci melodia va suna astfel :

 (deci cu un ton mai jos).

Insemană că notaţia a devenit relativă, indicînd numai mărimea intervalelor.

Deci, dacă vrem ca fragmentul respectiv să fie cîntat de un clarinet în Si♭, dar să sune aşa cum este în original, va trebui să-l scriem cu un ton mai sus: 

Toate instrumentele care necesită o transpoziţie în scriere, se numesc instrumente transpozitoare.

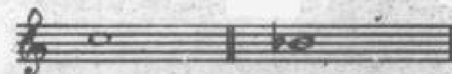
In practica muzicală, cele mai utilizate categorii de instrumente transpozitoare sînt următoarele :

1. Instrumentele octaviante (sau semitranspozitoare): sînt cele la care efectul este cu o octavă mai sus sau mai jos faţă de notaţie (Exemplu : piculina, contrafagotul).

2. Instrumentele în Si♭ : sînt cele la care nota Do scrisă produce ca efect, în execuţie, sunetul Si♭ .

Exemplu : Clarinet în Si♭.

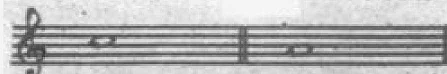
Nota scrisă Efectul



3. Instrumentele în La : sînt cele la care nota Do scrisă produce ca efect sunetul La.

Exemplu : Clarinet în La

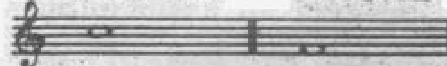
Nota scrisă Efectul



4. Instrumentele în Fa : sînt cele la care nota Do scrisă produce ca efect sunetul Fa.

Exemplu : Corn în Fa

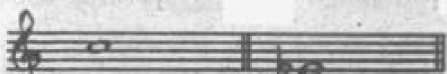
Nota scrisă Efectul



5. Instrumentele în Mi♭ : sînt cele la care nota Do scrisă produce ca efect sunetul Mi♭ .

Exemplu : Saxofon alto

Nota scrisă Efectul



N o t a. In exemplele date, efectul este mai grav decît nota scrisă. La alte instrumente însă, efectul este mai acut

x

După cum se vede, transpoziţia realizată prin scriere este foarte utilizată în orchestraţie.

D. UTILIZAREA TRANSPOZIŢIEI SCRISE IN TRANSCRIPŢII SAU ARANJAMENTE

Uneori, în practica muzicală, apare necesitatea de a executa o piesă muzicală cu altă formaţie (instrumentală sau vocală) decît cea pentru care a fost scrisă.

Exemple :

- o piesă pentru vioară şi pian să fie executată de violă şi pian ;
- o piesă pentru orchestră simfonică să fie executată de fanfară ;
- o piesă pentru tenor şi pian să fie executată de bariton şi pian ;
- o piesă pentru cor mixt să fie executată de cor bărbătesc.

In cazul acesta se face o transcripţie. In cazul cînd cel care realizează transcripţia face modificări mai substanţiale (de armonie, de contrapunct şi chiar de compoziţie), operaţia poartă numele de aranjament.

Uneori, în transcripţie sau în aranjament nu este nevoie de nici o transpoziţie.

Alteori însă, sînt necesare o serie de transpoziţii, fie că este vorba de o transpoziţie integrală a piesei, fie că se face o transpoziţie parţială (în cazul cînd aranjamentul afectează latura compoziţională a lucrării).

Bineînţeles că, dacă transpoziţia sau aranjamentul face apel la instrumente transpozitoare, atunci sînt necesare transpoziţiile respective, ca la orice orchestraţie.

E. REGULI PENTRU TRANSPOZIŢIA SCRISA

In cazul cînd se face o transpoziţie scrisă la octavă, nu există nici o regulă specială, deoarece operaţia este foarte simplă.

In cazul cînd se transpune la alt interval, aceasta presupune cunoaşterea temeinică a intervalelor şi a tonalităţilor. In plus, se adaugă următoarele reguli privitoare la armură :

1. In <u>compoziţie</u>, cînd se face transpunerea unei teme sau a unui fragment de temă, se respectă regulile de armură pe care le vom învăţa la lecţia despre modulaţie (dacă fragmentul transpus este scurt, nu se schimbă armura, punîndu-se alteraţiile pe parcurs; iar dacă fragmentul este lung, se schimbă armura).

2. In <u>orchestraţie</u> şi în <u>transcripţii</u> (sau în <u>aranjamente</u>), regula prevede <u>scrierea armurii</u>, care reprezintă tonalitatea în care va trebui să citească interpretul respectiv.

De aceea, într-o partitură de orchestră sau de un alt ansamblu instrumental, instrumentele care transpun la diferite intervale se scriu cu alte armuri decît instrumentele care nu transpuns. (Exemplu : Flaut, Oboi - Do major; Clarinet Si♭ - Re major; Corn englez - Sol major).

Excepţie fac <u>cornii</u> şi <u>trompetele</u>, la care, de cele mai multe ori, datorită tradiţiei, nu se pune nici o armură (alteraţiile se scriu în dreptul notelor); dar numai în orchestră (nu şi la solişti)

In plus, se obişnuieşte ca, la aceste instrumente, pasajele cu prea mulţi diezi să fie enarmonizate, deoarece,tot datorită tradiţiei, corniştii şi trompetiştii citesc mai uşor notele alterate cu bemoli.

3. La piesele <u>atonale</u>, scrise deci fără armură, transpoziţia scrisă se face, de asemenea, fără armură. In partitura de orchestră a acestor piese, nici un instrument nu va avea armură.

F. <u>TRANSPOZITIA CITITA</u> (TRANSPOZIŢIA REALIZATA PRIN CITIRE)

Aceasta este utilizată în <u>interpretare</u> şi în <u>citirea partiturilor</u>. Vom analiza pe rînd felul în care ea este utilizată în aceste domenii de activitate muzicală.

<u>IN INTERPRETARE</u>

Există cazuri cînd un interpret vocal nu poate interpreta o anumită piesă (exemplu un lied sau o arie), din cauza nepotrivirii dintre ambitusul piesei respective şi posibilităţile vocale ale interpretului.

In mod normal, acest lucru se rezolvă printr-o transcripţie, care se realizează pe baza unei <u>transpoziţii scrise</u>.

Dar sînt şi cazuri cînd, din lipsă de timp, sau din alte cauze obiective, nu este posibilă realizarea unei transcripţii.

In aceste cazuri, interpretul este nevoit să facă o transpoziţie citită, adică să execute piesa la altă înălţime decît cea scrisă.

Desigur că pentru interpretul vocal această operaţie se face fără nici o dificultate, deoarece el nu este obligat să citească numele notelor, fiind suficient să ţină seama doar de raporturile de înălţime dintre sunete.

Dificultatea intervine însă pentru instrumentiştii acompaniatori (de cele mai multe ori pianişti). Aceştia sînt puşi în situaţia de a citi alte note decît cele care sînt scrise.

Bineînţeles că transpoziţia citită pe care o realizează instrumentiştii acompaniatori este cu atît mai dificilă cu cît piesa respectivă este mai complicată din punct de vedere armonic şi contrapunctic. De asemenea, dificultatea creşte cu cît tempo-ul este mai rapid.

In cazul cînd dificultăţile sînt foarte mari, desigur că transpoziţia citită nu mai poate fi efectuată, înlocuindu-se printr-o transpoziţie scrisă.

Tot în interpretare mai apare următorul caz, cînd trebuie să fie utilizată transpoziţia citită :

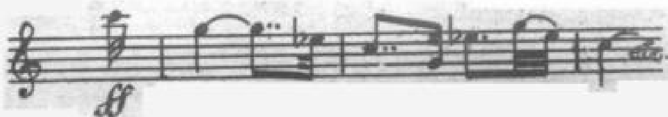
In partiturile de orchestră, sau de diferite ansambluri instrumentale, din muzica preclasică, clasică sau romantică, apar anumite instrumente de suflat care necesită transpoziţii diferite faţă de instrumentele moderne corespunzătoare. Acest lucru se întîmplă, în special, la corni şi la trompete.

Dacă astăzi se întrebuinţează aproape în exclusivitate numai cornii în Fa şi trompetele în Si♭, înainte se întrebuinţau tot felul de corni şi trompete (în Do, Re, Mi♭, Mi, Fa, Sol, La, Si♭, Si).

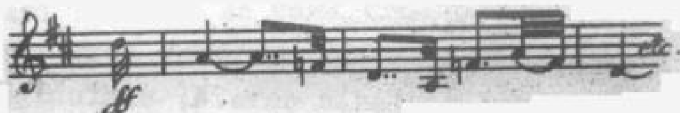
Din cauza aceasta, corniştii şi trompetiştii de astăzi (cu instrumente moderne) trebuie să transpună direct, în timpul execuţiei, pentru ca efectul să fie identic (din punct de vedere al înălţimii sunetelor) cu efectul produs de instrumentele prevăzute în partitură.

Exemplu :

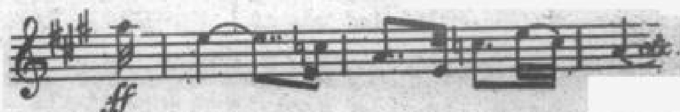
Simfonia IX-a de Beethoven — Cornul I în Re (scris):



Efectul:



Cornistul cu instrument în Fa va trebui să citească astfel :

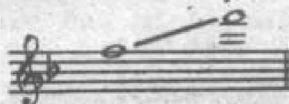


(Deci, cornistul de azi va trebui să citească cu o terță mică mai jos față de scriitura originală).

In unele cazuri, cînd diapazonul (întinderea) instrumentelor moderne nu corespunde cu cel al instrumentelor din partiturile vechi, se admite ca efectul să fie, în anumite pasaje, la octave superioară sau inferioară față de efectul original.

Exemplu : Trompeta din Concertul brandenburgic nr. 2 de Bach cîntă aproape exclusiv în registrul acut, notat în octava : 

Trompeta fiind în Fa, efectul este :



Acest efect este foarte greu de obținut de către trompetiștii moderni cu instrumente în Si♭, care ar trebui să-și imagineze notația următoare : 

De aceea, ei execută toate pasajele mai acute cu o octavă mai jos, imaginîndu-și notația : 

care produce efectul : 

In partiturile de orchestră moderne, trompetele se scriu, din ce în ce mai frecvent, în Do, deși trompetiștii utilizează instrumente în Si♭ . Deci, acești trompetiști realizează o transpoziție citită, care a devenit foarte obișnuită, imaginîndu-și că toate notele sînt scrise cu un ton mai sus (pentru a produce efectul trompetei în Do).

C. UTILIZAREA TRANSPOZIŢIEI CITITE IN CITIREA PARTITURILOR

Orice dirijor de cor sau de orchestră, pentru a cunoaşte bine piesa pe care vrea s-o dirijeze, trebuie să înveţe el însuşi partitura, citind-o.

De asemenea, orice muzician care vrea să analizeze în amănunţime o piesă muzicală corală, simfonică, sau de cameră, trebuie să citească partitura piesei respective.

Citirea partiturii se poate face fie în gînd, fie la pian. Pentru aceasta, vocile sau instrumentele care transpun trebuie să fie citite aşa cum sună, nu aşa cum sînt scrise.

Dacă la citirea partiturilor pentru cor problema este foarte simplă, deoarece singura voce care transpune este tenorul, transpoziţia fiind foarte uşoară (la octavă), problema se complică la partiturile de orchestră sau muzică de cameră, care conţin instrumente ce transpun la diferite intervale.

In cazul acesta, cel care citeşte partitura trebuie să efectueze simultan mai multe transpoziţii : unele instrumente vor fi citite aşa cum sînt ele scrise (cele în Do), pe cînd altele vor fi citite în diferite feluri, după intervalul la care transpune fiecare instrument.

Operaţia este cu atît mai dificilă, cu cît partitura este mai complicată. In unele cazuri, extreme (din punctul de vedere al complicaţiei), citirea nici nu poate fi realizată. In aceste cazuri este necesară întocmirea unei reducţii pentru pian, care se realizează pe baza transpoziţiei scrise.

H. REGULI PENTRU TRANSPOZITIA CITITA

Atît în interpretare cît şi în citirea partiturilor, transpoziţia citită nu poate fi realizată în bune condiţiuni, decît prin cunoaşterea temeinică a unor reguli, cunoaştere care trebuie să fie însoţită şi de o practică îndelungată în acest domeniu.

Transpoziţia citită "la octavă", la fel ca şi cea scrisă "la octavă", nu are nici o regulă specială, fiind foarte uşor de efectuat.

Pentru transpoziţia citită "la alte intervale", sînt o serie de reguli. La început este necesar să se facă două operaţii, identice cu cele de la transpoziţia scrisă :

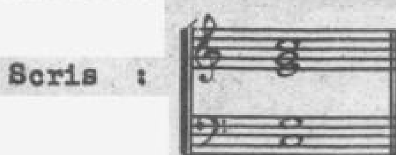
1. Stabilirea intervalului la care se face transpoziţia.
2. Stabilirea tonalităţii în care se face transpoziţia (deci şi stabilirea armurii).

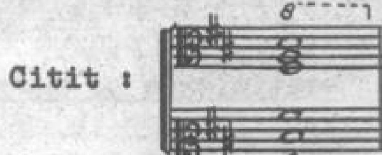
Mai departe, transpoziţia citită poate fi realizată în două feluri: fie calculînd intervalul la care transpunem, pentru fiecare notă în parte, fie utilizînd citirea în chei.

Calcularea în permanenţă a intervalului este indicată numai în cazul cînd cel care citeşte partitura nu are suficientă practică de citire în chei. In caz contrar, transpoziţia efectuată prin intermediul cheilor este mult mai indicată.

Cel care realizează transpoziţia în acest fel, în momentul citirii înlocuieşte cheia din partitură cu altă cheie, care corespunde intervalului la care trebuie să transpună. Această înlocuire se face însă "în gînd", cel care citeşte trebuind să facă abstracţie de cheia scrisă şi să-şi imagineze altă cheie.

Exemplu : Dacă un pianist acompaniator va trebui să citească piesa respectivă cu o secundă (mare sau mică) mai sus, el va trebui să presupună la mîna dreaptă, în loc de cheia de sol, cheia de alto, iar la mîna stîngă, în loc de cheia de bas, cheia de mezzosopran (imaginîndu-şi şi armura care corespunde noii tonalităţi).

Scris : 

Citit : 

De asemenea, el va trebui să-şi imagineze şi semnele de octavă sau dublă-octavă, care vor aduce sunetele la înălţimea absolută, corespunzătoare efectului dorit, în cazul cînd cheile indică altă înălţime absolută.

In cazul cînd pianiştii acompaniatori (sau alţi instrumentişti dintr-o formaţie de acompaniament) sînt puşi în situaţia de a transpune la un semiton cromatic (primă mărită) sau la două semitonuri cromatice (primă dublu-mărită), ei nu mai au nevoie de a-şi imagina altă cheie decît cea scrisă (deoarece numele notelor nu se schimbă), ci îşi vor imagina doar armura noii tonalităţi.

La instrumentiştii din orchestră care au de efectuat transpoziţii citite datorită diferenţei de construcţie dintre instrumentele moderne şi cele clasice, problema este mult mai simplă decît la pianiştii acompaniatori, întrucît aceste instrumente cîntă o singură linie melodică, pe un singur portativ.

Instrumentistul respectiv îşi va imagina cheia (şi armura) corespunzătoare denumirilor de note pe care va trebui să le citească pentru a produce efectul pe care l-a dorit compozitorul.

Exemplu: fragmentul din Simfonia a IX-a de Beethoven, pentru corn I în Re (citat la începutul lecţiei), va fi citit de către cornistul de astăzi, în cheia de sopran :



In cazul acesta, cheia de sopran reprezintă înălţimea reală la care trebuie să citească cornistul. Sînt însă şi cazuri în care instrumentul trebuie să presupună şi un semn de octavă (superioară sau inferioară).

In sfîrşit, problema cea mai grea, în privinţa întrebuinţării cheilor în transpoziţie, se pune pentru cel care citeşte o partitură. Acesta este nevoit să-şi imagineze pentru fiecare instrument transpozitor altă cheie, plus semnele respective de octavă sau de dublă-octavă, atunci cînd este cazul.

x

x x

După ce s-a stabilit tonalitatea (deci armura) şi cheia, urmează ultima operaţie, care constă în stabilirea felului în care vor fi citite alteraţiile de pe parcurs.

I. REGULI PENTRU CITIREA ALTERATIILOR DE PE PARCURS

Alteraţiile de pe parcursul piesei muzicale, în transpoziţia citită, se citesc în funcţie de numărul de cvinte care diferenţiază tonalitatea scrisă de cea citită.

Exemplu: să presupunem că tonalitatea scrisă este Do major, iar cea citită Sol major (deci, diferenţă de o cvintă ascendentă).

Exemplificarea o facem printr-un fragment melodic care conţine toate treptele gamei, alterate.



Se observă că se modifică numai alterațiile puse în dreptul notei fa (din noua tonalitate), modificarea fiind ascendentă:

♭→♮ ; ♮→♯

Această modificare ascendentă a alterațiilor puse în dreptul notei fa se face ori de cîte ori diferența dintre cele două tonalități este de o cvintă ascendentă. Exemplu :



Dacă diferența este de două cvinte ascendente, vom vedea că se modifică, tot în mod ascendent, alterațiile puse în dreptul lui fa și do. Exemplu :



Dacă diferența este de trei cvinte ascendente, se modifică ascendent alterațiile puse în dreptul lui fa, do și sol; dacă diferența este de patru cvinte ascendente, se modifică în dreptul lui fa, do, sol și re; și așa mai departe, în ordinea apariției diezilor la armură.

Deci, dacă diferența este de șapte cvinte ascendente, se modifică ascendent toate alterațiile de pe parcurs.

Modificarea ascendentă a alterațiilor se face, după cum se vede, cu un semiton cromatic.

Astfel :

♭♭ din original devine ♭
♭ " " " ♮
♮ " " " ♯
♯ " " " 𝄪
(𝄪 " " " 𝄪♯)

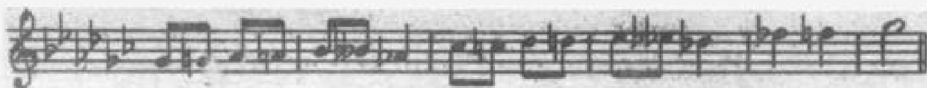
Dacă diferența dintre cele două tonalități depășește șapte cvinte ascendente, numărul cvintelor care depășesc cifra 7 reprezintă numărul notelor (luate tot în ordinea fa-do-sol-re-la-mi-si), la care alterațiile se modifică cu două semitonuri cromatice ascendente, adică :

♭♭ din original devine ♮
♭ " " " ♯
♮ " " " 𝄪
(♯ " " " 𝄪♯)
(𝄪 " " " 𝄪𝄪)

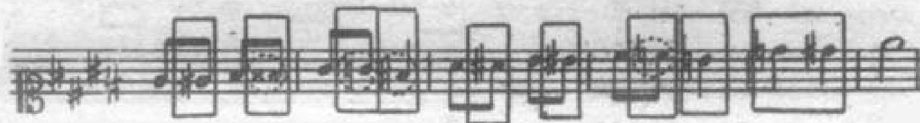
Celelalte alterații se modifică cu un singur semiton cromatic ascendent.

Exemplu :

Scris :



Citit :
(la 10 cvinte ascendente)



x
x x

Cînd diferența dintre cele două tonalități este reprezentată prin cvinte descendente, regula este aceeași, cu deosebirea că modificarea alterațiilor se face descendent, iar notele în dreptul cărora se modifică alterațiile se iau în ordinea apariției bemolilor.

Exemplu :

Scris :

Citit :
(3 cvinte descendente)

Modificarea coborîtoare a alterațiilor se face cu un semiton cromatic, astfel :

𝄪 din original devine ♯
♯ " " " ♮
♮ " " " ♭
♭ " " " 𝄫
(𝄫 " " " ♭𝄫)

In cazul cînd diferența este mai mare de șapte cvinte, intervin și modificările coborîtoare la două semitonuri cromatice, astfel :

𝄪 din original devine ♮
♯ " " " ♭
♮ " " " 𝄫
(♭ " " " ♭𝄫)
(𝄫 " " " 𝄫𝄫)

La piesele atonale, sau la cele tonale sau modale scrise fără armură, calculul cvintelor se face ca și cum originalul ar fi scris în Do major.

Exemplu :

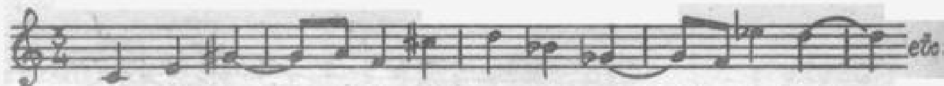
Scris :

Citit :
(la 2 cvinte descendente)

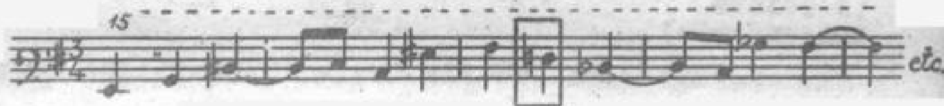
Aplicație practică : Să ne închipuim că solfegiul nr. 110, din vol. III al Catedrei de Teoria muzicii, este executat de un

cornist cu instrument în Fa. Cum va trebui să citească cornistul pentru ca solfegiul să sune aşa cum este scris ?

Scris :

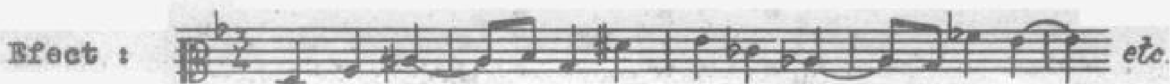


Citit :
(de cornistul cu instrument în Fa)



Dar dacă cornistul va citi solfegiul aşa cum este scris, cum va suna el ?

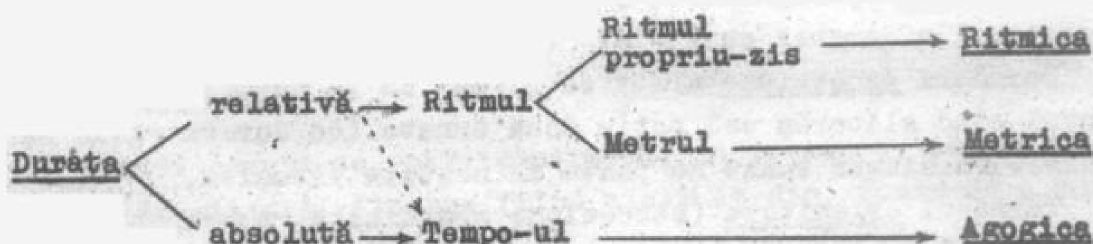
Efect :



(Se va modifica coborîtor alteraţia în dreptul lui Si).

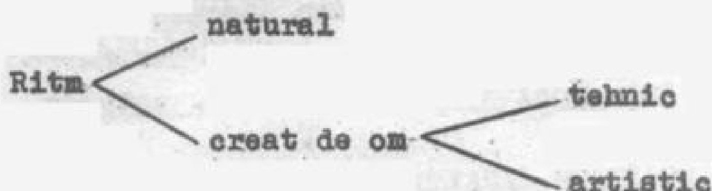
(12) R I T M U L   M U Z I C A L

A. ELEMENTELE GENERATE DE DURATA SUNETULUI



B. R I T M U L
(în limba greacă : rythmos, de la reo = a curge)

Definiţia ritmului este : "Succesiunea organizată a duratelor", sau "Succesiunea organizată a elementelor, proceselor şi fenomenelor în timp" (după prof.univ. Victor Giuleanu).



Ritmul natural se referă la mişcările şi la fenomenele sonore din natură (de obicei cele cu caracter periodic). Poate fi de natură fizică (mecanică) şi fiziologică (organică) :

Exemplu de ritmuri naturale fizice : ritmurile provenite din mişcarea astrelor (alternarea anotimpurilor, a zilei cu noaptea, a fluxului cu refluxul) şi din legea gravitaţiei terestre şi a elasticităţii corpurilor (mişcările valurilor, oscilaţiile pendulare, vibraţiile, căderea picăturilor de ploaie etc.).

Exemplu de ritmuri naturale fiziologice : bătăile inimii, respiraţia, mersul, ca şi cele "cvasi-artistice" (cîntecul păsărilor).

Ritmul creat de om :

- tehnic (tic-tac-ul ceasornicului, zgomotul motorului)
- artistic (ritmul declamatoric, coregrafic, muzical).

Prin extensiune, se întrebuinţează termenul de ritm şi în artele plastice şi arhitectură.

C. RITMUL MUZICAL

"Succesiunea organizată pe plan superior, estetic, creator şi emoţional a duratei sunetelor" (V. Giuleanu).

Termenul succesiune arată că ritmul nu ia naştere decît în momentul cînd alăturăm cel puţin două sunete (de durate egale sau inegale). Un singur sunet nu poate da naştere ritmului.

Termenul organizare (succesiune organizată) presupune o anumită ordine în succesiunea duratelor. Această ordine (sau organizare) se obţine, pe de o parte, prin felul în care alternează duratele sunetelor (prin raportul dintre diferite durate), iar pe de altă parte, prin reliefarea anumitor sunete, cu ajutorul accentelor. Deci, la organizarea succesiunii duratelor ia parte şi intensitatea sunetelor.

Ceilalţi termeni (plan superior, estetic, creator şi emoţional) se referă la calitatea ritmului de a exprima o stare afectivă, deci, un conţinut de idei. Profesorul V. Giuleanu numeşte această calitate a ritmului plasticitate. La realizarea ei pot lua parte, pe lîngă durata şi intensitatea, înălţimea şi timbrul sunetelor.

D. ROLUL JUCAT DE INTENSITATE, INALTIME SI TIMBRU, IN GENERAREA RITMULUI MUZICAL

In concluzie, ritmul muzical este generat de durata sunetului; însă şi celelalte trei proprietăţi (în special intensitatea) joacă un anumit rol în generarea ritmului (în privinţa organizării şi a expresiei). Schematic, acest fenomen s-a putea reprezenta astfel :

Ritm uniform, inexpresiv :  etc.

Reliefarea anumitor sunete cu ajutorul accentelor :  etc.

Expresia provine din suprapunerea a două ritmuri, unul alcătuit din sunete accentuate, iar altul din sunete neaccentuate.  etc.

Deci, tot durata este aceea care generează ritmul, intensitatea avînd un rol secundar (de organizare și de expresie).

Reliefarea anumitor sunete cu ajutorul diferențelor de înălțime : etc.

... sau cu ajutorul diferențelor de timbru : Violino etc.

(Și în aceste cazuri se poate considera, de asemenea, că avem suprapuneri de ritmuri, fiecare fiind alcătuit din sunete de o anumită înălțime sau timbru.)

Exemplu din muzica medievală (cantus planus) :

Ritmul uniform :

Accentuarea provenită din text (prosodia) :

Reliefarea sunetelor accentuate cu ajutorul înălțimii :



Bineînțeles că nu numai astfel se poate face reliefarea; dar exemplul reprezintă un caz care ilustrează foarte clar acest fenomen.

... și cu ajutorul diferențelor de timbru (vocala i)

Di - es i - rae, di - es il - la

E. RITMUL FORMAT DIN DURATE INEGALE (RITMUL VARIAT)

Dacă ritmul uniform (format din durate egale) nu poate căpăta expresie decît prin intermediul accentelor sau al diferențelor de înălțime și timbru, ritmul variat este expresiv în sine. Din această cauză, accentele, ca și diferențele de înălțime și timbru, sînt, în bună parte, subordonate diferențelor de durată.

Această subordonare apare foarte clar la accente, astfel :

a) sunetele mai lungi capătă accent, pentru a se reliefa mai bine față de cele scurte ;

b) diviziunile duratelor se accentuează în mod diferit, pentru a se recunoaște felul diviziunilor (binare, ternare și mixte).

Aceste accente, subordonate diferențelor de durată, se numesc accente ritmice și pot fi, deci, de două feluri : de durată și de diviziune.

Exemplu : (Accente ritmice de durată)

La instrumentele care nu pot executa accente, aceste accente ritmice se deduc, se subînțeleg.

(Accente ritmice de durată [>] și de diviziune [-])

In ceea ce privește diferențele de înălțime și de timbru, acestea au rolul de a sublinia diferențele de durată, în special în cazul poliritmiei. Exemplu : dacă vrem să suprapunem două ritmuri diferite, este necesar ca cele două voci să intoneze melodii diferite, în registre diferite; iar dacă cele două melodii sînt cîntate în același registru, vocile trebuie să se deosebească prin timbru.

In concluzie, avînd în vedere că la generarea ritmului contribuie toate cele patru proprietăți ale sunetului (dar în primul rînd durata), putem afirma că ritmul muzical este un element complex.

Pe de altă parte, avînd în vedere că muzica este o artă ritmică, adică o artă care "curge" în timp, ritmul muzical poate fi considerat principalul element de bază al muzicii.

Hans von Bülow (1830-1894) a spus : "Am Anfang war der Rythmus", ceea ce înseamnă "La început a fost ritmul"!

F. RITMUL PROPRIU-ZIS SI METRUL

Ritmul propriu-zis reprezintă însăși succesiunea duratelor, pe cînd metrul reprezintă elementul de organizare, de măsurare.

Metrul apare foarte evident în ritmul uniform, unde accentele (din 2 în 2 sau din 3 în 3) au rolul de a organiza duratele, dîndu-le astfel și expresie artistică. Aceste accente se numesc metrice.

In ritmul variat, metrul are exclusiv un rol de organizare, de măsurare, nu și de expresie, deoarece expresia rezultă (în primul rînd) din alternarea duratelor (raportul dintre durate) și din accentele ritmice.

G. <u>RITMUL PROPRIU-ZIS; FORMULA RITMICA</u>

La baza ritmului propriu-zis stă <u>raportul</u> de durată dintre două sunete, care formează <u>formula ritmică</u> cea mai simplă, sau <u>protocelula ritmică</u>.

Aceasta poate fi formată din valori <u>egale</u> sau <u>inegale</u> :

— — (Spondeu) ∪ ∪ (Pir)

<u>Valori egale</u> : ♩ ♩ sau ♫ etc.

<u>Valori inegale</u> :
- ritm binar ♩. ♪ sau ♩.. ♪ etc.
- ritm ternar ♩ ♪ sau ♩ ♫ etc.
- ritm mixt ♩. ♩ sau 𝅗𝅥 ♩. etc.

— ∪ (Troheu)

- ritm binar ♪ ♩. sau ♪ ♩.. etc.
- ritm ternar ♪ ♩ sau ♫ ♩ etc.
- ritm mixt ♩ ♩. sau ♩. 𝅗𝅥 etc.

∪ — (Iamb)

Acestea sînt formule ritmice <u>bisilabice</u> (două silabe).

La formulele <u>trisilabice</u> apar mai multe combinații :

— — — (Molos) ∪ ∪ ∪ (Tribrah)

<u>Valori egale</u> : ♩ ♩ ♩ sau ♫♪ etc.

<u>Valori inegale</u> :
- ritm binar ♩ ♫ ; ♩ ♫ etc,
- ritm ternar ♩. ♩ ♪; ♩. ♩ ♫ etc.(sau ♩ ♩. ♪)
- ritm mixt ♩ ♩ ♪; ♩. ♩. ♩ etc.

— — ∪ (Antibah)

- ritm binar ♫ ♩ ; ♫ ♩ ; ♩ ♫ ; ♩ ♫ etc.
- ritm ternar ♩ ♪ ♩. ; ♩ ♫ ♩. ; ♩. ♪ ♩ ; ♩. ♫ ♩ etc.
- ritm mixt ♩ ♪ ♩ ; ♩. ♩ ♩. etc.

— ∪ — (Cret)

- ritm binar ♫ ♩ ; ♫ ♩ etc.
- ritm ternar ♪ ♩ ♩. ; ♫ ♩ ♩. etc.
- ritm mixt ♪ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩. etc.

∪ — — (Bah)

N o t a : După cum se vede, cele două sunete lungi pot fi egale sau inegale. La fel şi cele două sunete scurte (din exemplele care urmează).

— ◡ ◡ (Dactil)
- ritm binar ; etc.
- ritm ternar ; etc.(sau)
- ritm mixt ; etc.

◡ — ◡ (Amfibrah)
- ritm binar ; etc.(sau)
- ritm ternar ; etc.
- ritm mixt ; etc.

◡ ◡ — (Anapest)
- ritm binar ; etc.
- ritm ternar ; etc.(sau)
- ritm mixt ; etc.

(13) **METRUL ; CLASIFICAREA MASURILOR**

A. **M E T R U L**

Organizarea ritmului propriu-zis se face atît prin felul în care **alternează** duratele sunetelor, cît și prin **accente**.

Dintre **accente**, un rol deosebit în organizare îl au cele **periodice**. Acestea au rolul de a **măsura** ritmul, din care cauză se numesc **accente metrice**.

Alternarea accentelor metrice se face în raport cu o **durată etalon**, numită **timp** (corespunzătoare unei mișcări, unui pas etc.).

Există deci **timpi accentuați** și **timpi neaccentuați** :

- Arsis (fără accent)
- Thesis (cu accent)

Metrul reprezintă elementul de **organizare** sau de **măsurare** a ritmului propriu-zis, cu ajutorul **accentelor periodice**.

Intr-un sens **mai concret**, **metrul** reprezintă **alternarea periodică** a timpilor accentuați și neaccentuați.

Această alternare periodică poate fi **binară**, **ternară** și **mixtă**:

- **metru binar**
- **metru ternar**
- **metru mixt**

B. **ACCENTUL METRIC**

Este un accent **virtual**, presupus, care devine real numai în două cazuri :

a) în ritmul uniform (pentru a da expresie ritmului) ;

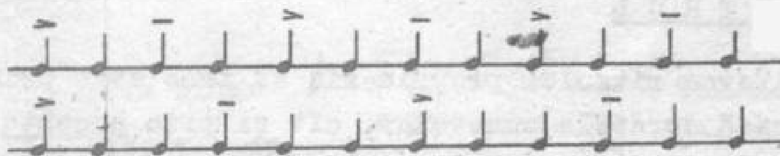
b) în cazul cînd coincide cu accentul ritmic, în special cu cel de durată.

Exemplu :

Ritm

Metru

Accentele metrice pot fi mai tari sau mai slabe, dînd naştere astfel la unităţi metrice mai mari (compuse din mai mult de doi sau trei timpi). Apar astfel accente principale şi secundare :

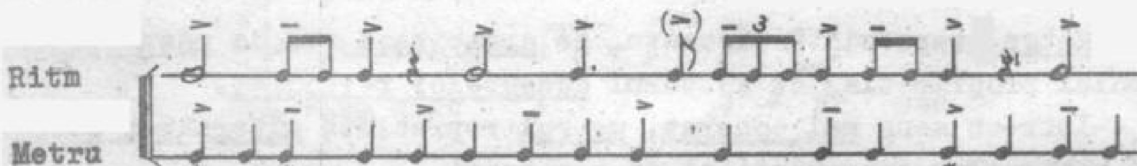


Această diferenţă de intensitate între accente este tot virtuală, devenind reală, de asemenea, în două cazuri :

a) în ritmul uniform ;

b) în cazul cînd coincide cu diferenţa dintre accentele ritmice.

Acelaşi exemplu, în metru de 4 timpi :

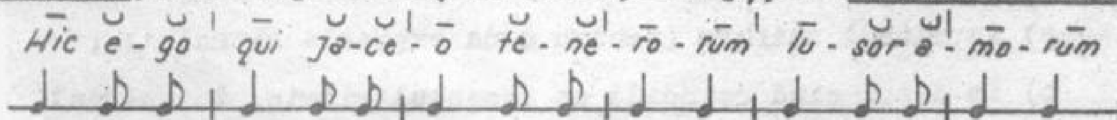


Unitatea metrică cuprinsă între două accente principale se numeşte măsură. In cazul cînd nu există diferenţe de intensitate între accente, măsura este unitatea metrică cuprinsă între două accente.

C. NOTATIA MASURILOR

(In capitolul "Notaţia duratei" n-am inclus această problemă).

In antichitate, măsura se confunda cu piciorul metric din prosodie, care reprezenta, în acelaşi timp, şi o formulă ritmică.



In evul mediu, odată cu începuturile polifoniei, a apărut necesitatea notării măsurii. La început s-a notat astfel :

○ = Măsura de 3 timpi (Tempus perfectum)

C = Măsura de 2 timpi (Tempus imperfectum) (sau Ɔ)

Apoi, această notaţie s-a mai complicat, astfel :

○ = Măsura de 3 + 3 timpi) Tempus perfectum
Φ = Măsura de 3 timpi

C = Măsura de 2 + 2 timpi) Tempus imperfectum
¢ = Măsura de 2 timpi

Uneori se nota însă invers :

○ = 3   Φ = 3 + 3   C = 2   ¢ = 2 + 2 sau

C· = 3 + 3   şi   ⊙ = 3 + 3 + 3

In secolul al XVII-lea a apărut şi bara de <u>măsură</u>. Tot cam atunci a apărut şi notarea măsurilor prin <u>cifre</u> (care indicau numărul timpilor) :

2 sau 3

Astăzi, măsurile se notează prin <u>două cifre</u>, indicînd numărul timpilor şi valoarea fiecărui timp.

In mod excepţional, se mai întîlnesc şi astfel de notări :

a) o singură cifră, indicînd numărul timpilor (în literatura pentru copii) ;

b) o singură cifră, indicînd valoarea unui timp (în folclor);

c) o cifră şi o valoare de notă (2 𝅗𝅥 3 ♩. etc.);

d) mai multe cifre, pentru a arăta componenţa măsurilor mixte : [$\frac{5}{4}$ (2 + 3) $\frac{7}{8}$ (3 + 2 + 2) etc.]

Barele de măsură pot fi de trei feluri :

- simple ;
- duble (pentru schimbări de armură sau pentru indicaţia <u>Fine</u>) ;
- punctate (pentru măsurile mixte, în unele cazuri).

Uneori, indicaţia de măsură (şi barele) pot lipsi (în special în notaţiile cîntecelor populare).

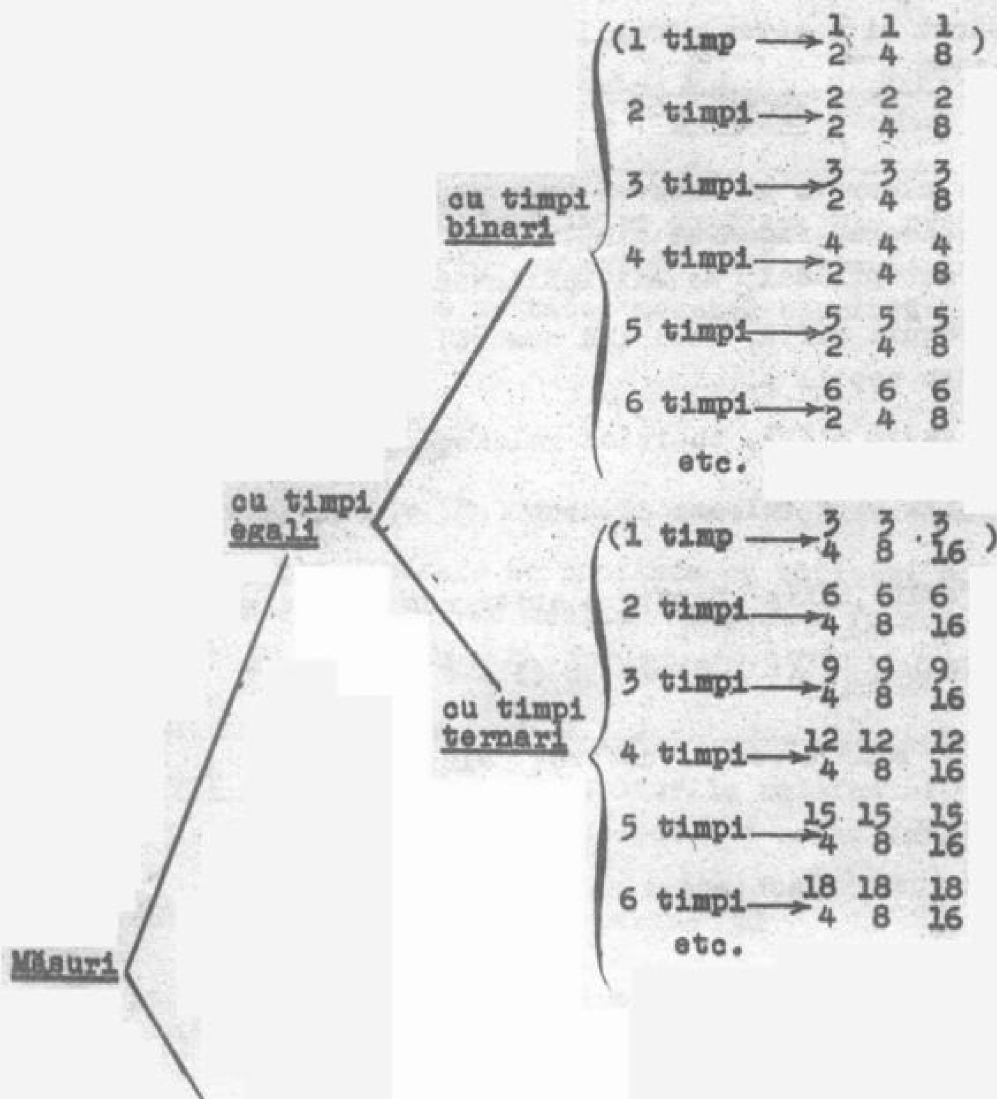
D. CLASIFICAREA MASURILOR DUPA SISTEMUL FRANCEZ

Se bazează pe ideea că timpul este egal cu o mişcare dirijorală.

In muzica europeană clasică erau deci două feluri de timpi:

- timp binar : 1 mişcare dirijorală corespunzătoare unei valori binare
- timp ternar: 1 mişcare dirijorală corespunzătoare unei valori ternare.

Luînd în considerare şi muzica populară din estul Europei şi din Asia, unde pot apărea mişcări dirijorale inegale (ca durată), apare necesitatea de a clasifica măsurile astfel :



Măsuri — **cu timpi inegali** (Ritmul aksak) :

- 2 timpi → $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{5}{16}$
- 3 timpi → $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{7}{16}$ sau $\frac{8}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{16}$
- 4 timpi → $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ → sau $\frac{10}{4}$ $\frac{10}{8}$ $\frac{10}{16}$ → sau $\frac{11}{4}$ etc.
- 5 timpi → $\frac{11}{4}$ $\frac{11}{8}$ $\frac{11}{16}$ → sau $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$ etc.
- etc.

E. CLASIFICAREA DUPA SISTEMUL GERMAN

Nu ţine seama de mişcarea dirijorală, ci numai de <u>felul cum cad accentele</u> şi de <u>diferenţierea accentelor</u> (ca intensitate), adică ţine seama de <u>metru</u> :

Măsuri

- **Simple** (cu 1 accent)
  - <u>2 timpi</u> (binare) — $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$
  - <u>3 timpi</u> (ternare) — $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$
- **Compuse** (cu 2 sau mai multe accente)
  - **Omogene**
    - <u>binare</u> — $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$
    - <u>ternare</u> — $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$; $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$; $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$; $\frac{15}{4}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{15}{16}$; etc.
  - **Eterogene** (mixte) — $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{5}{16}$; $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{7}{16}$; $\frac{8}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{16}$; $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$; $\frac{10}{4}$ $\frac{10}{8}$ $\frac{10}{16}$; etc.

(14.) GRUPAREA VALORILOR IN MASURI; CORESPONDENTA MASURILOR

A. GRUPAREA VALORILOR IN MASURILE SIMPLE

a) In măsurile de 2 timpi :

- Cînd piesa este scrisă într-un tempo rapid (după sistemul francez, măsură de 1 timp binar), gruparea se face pe toată măsura :

Presto



etc.

- Cînd piesa este scrisă într-un tempó moderat sau rar, se grupează pe timpi :

Andante

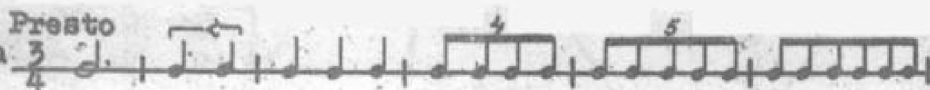


Ortografia pauzelor 2/4 ... etc.

b) In măsurile de 3 timpi :

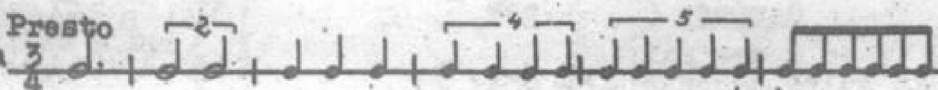
- In tempo rapid (după sistemul francez, măsură de 1 timp ternar) :

Ortografia franceză



etc.

Ortografia germană



etc.

- In tempo moderat sau rar :

Andante



etc.

Ortografia pauzelor :



etc.

B. GRUPAREA VALORILOR IN MASURILE COMPUSE OMOGENE

a) In măsurile de 4 timpi

$\frac{4}{4}$ etc.

Ortografia pauzelor $\frac{4}{4}$ etc.

b) In măsurile de 6 timpi

- In tempo rapid sau moderat (după sistemul francez, măsură de 2 timpi ternari) :

Allegro
Ortografia franceză $\frac{6}{8}$ etc.

Allegro
Ortografia germană $\frac{6}{8}$ etc.

- In tempo rar (după sistemul francez, măsură de 6 timpi binari) :

Largo
$\frac{6}{8}$ etc.

Ortografia pauzelor: $\frac{6}{8}$ etc.

c) In măsurile de 9 timpi

- In tempo rapid sau moderat (după sistemul francez, măsură de 3 timpi ternari) :

Allegro
Ortografia franceză $\frac{9}{8}$ etc.

Allegro
Ortografia germană $\frac{9}{8}$ etc.

- In tempo rar (după sistemul francez, măsură de 9 timpi binari) :

Largo
$\frac{9}{8}$ etc.

Ortografia pauzelor : $\frac{9}{8}$ etc.

d) <u>In măsurile de 12 timpi</u>

- In tempo rapid sau moderat (după sistemul francez, măsură de 4 timpi ternari) :

Allegro



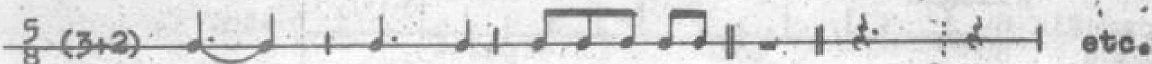
- In tempo rar se grupează la fel.

Ortografia pauzelor: 12/8 etc.

C. GRUPAREA VALORILOR IN MASURILE COMPUSE ETEROGENE

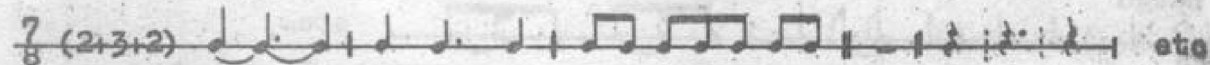
a) <u>In măsurile de 5 timpi</u>





b) <u>In măsurile de 7 timpi</u>







c) <u>In măsurile de 8 timpi</u>

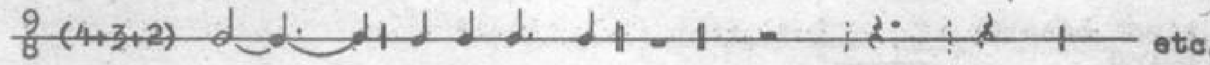


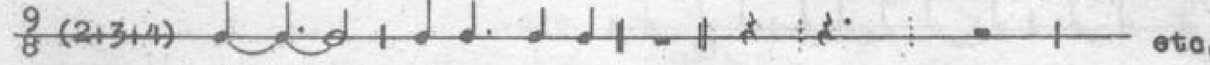




d) <u>In măsurile de 9 timpi</u>









ş.a.m.d.

D. CORESPONDENTA MASURILOR

După sistemul francez de clasificare a măsurilor se deduce corespondenţa dintre măsurile cu timpi binari şi cele cu timpi ternari :

Măsură de	1 timp binar	→	Măsură de	1 timp ternar	
"	2 timpi binari	→	"	2 timpi ternari	şi invers
"	3 " "	→	"	3 " "	
"	4 " "	→	"	4 " "	

etc.

Exemple :

$\frac{1}{4} \longrightarrow \frac{1}{♩.}$ $(\frac{3}{8})$

$\frac{2}{4} \longrightarrow \frac{2}{♩.}$ $(\frac{6}{8})$

$\frac{3}{4} \longrightarrow \frac{3}{♩.}$ $(\frac{9}{8})$ şi invers

$\frac{4}{4} \longrightarrow \frac{4}{♩.}$ $(\frac{12}{8})$

etc.

Corespondenţa măsurilor se poate adapta şi la sistemul german de clasificare, astfel :

			(Tactate în 2,3 şi 4 mişcări)		
Măsură simplă de	2 timpi	→	Măsură compusă din	2 măsuri simple	/3 timpi
" "	3 "	→	" "	3 " "	/3 "
" compusă de	4 "	→	" "	4 " "	/3 "

etc.

şi invers

(Tactate în 2, 3 şi 4 mişcări)

Exemple :

$\frac{2}{4} \longrightarrow \frac{6}{8}$

$\frac{3}{4} \longrightarrow \frac{9}{8}$ şi invers

$\frac{4}{4} \longrightarrow \frac{12}{8}$

etc.

In exerciţiile de corespondenţă se ţine seamă de gruparea valorilor şi de diviziunile normale şi excepţionale.

Exemplu : $\frac{2}{4}$ [notaţie muzicală] etc.

Ortografia franceză $\frac{6}{8}$ [notaţie muzicală] etc. şi invers

Ortografia germană $\frac{6}{8}$ [notaţie muzicală] etc.

(15.) POLIMETRIA; TACTAREA; TEMPOUL

A. ALTERNAREA MASURILOR (POLIMETRIA SUCCESIVA SAU ORIZONTALA)

In cursul unei piese muzicale pot apărea alternări de măsuri, care pot fi de două feluri : evidente şi ascunse.

a) Alternări evidente

Sînt cele în care compozitorul indică fracţiile respective ale fiecărei măsuri. Putem întîlni trei cazuri :

1. Se schimbă numai numărătorul fracţiei (numărul timpilor).

Exemplu :


etc.

Cînd schimbările sînt foarte frecvente, se notează :


etc.

2. Se schimbă numai numitorul fracţiei (valoarea timpilor). In acest caz este nevoie de o indicaţie suplimentară, pentru stabilirea raportului dintre cele două valori de timp.

Exemple:

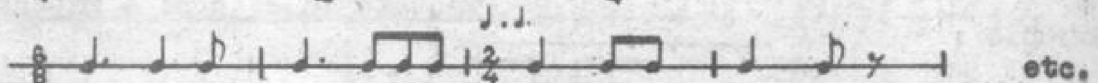

etc.

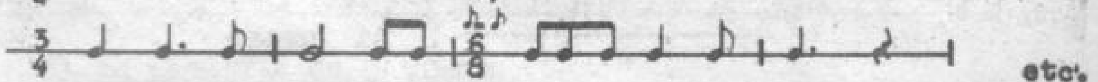

etc.

3. Se schimbă atît numărătorul cît şi numitorul. In acest caz trebuie, de asemenea, să apară indicaţii suplimentare.

Exemple :


etc.


etc.


etc.

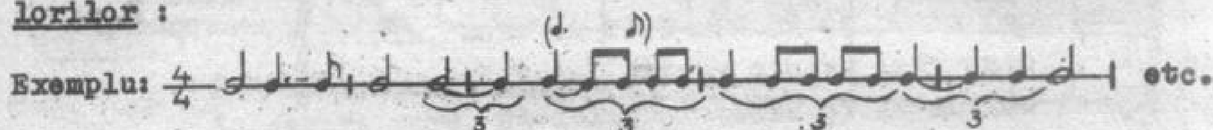
Cînd alternările sînt simetrice, notarea cea mai corectă se face printr-o măsură mixtă.

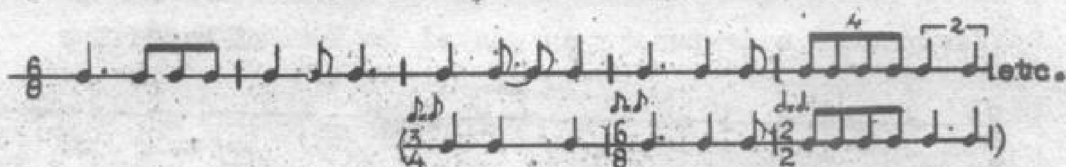
Exemplu : $\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{4}{4} = \frac{9}{4}$ (5+4)

b) Alternările ascunse

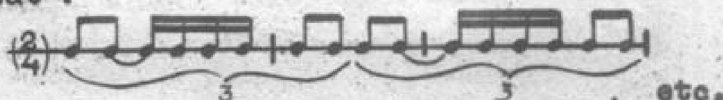
Sînt cele în care compozitorul nu indică fracțiile măsurilor respective, ci schimbă numai gruparea valorilor sau diviziunea valorilor :

Exemplu:





Exemplu dintr-un dictat :



Uneori, în special în muzica instrumentală, alternarea ascunsă a măsurilor se notează prin trecerea barelor de legătură (ale valorilor mici) peste bara de măsură :



In scriitura mai veche, chiar punctul de prelungire putea să fie trecut peste bară, pentru a marca o alternare ascunsă de măsură:



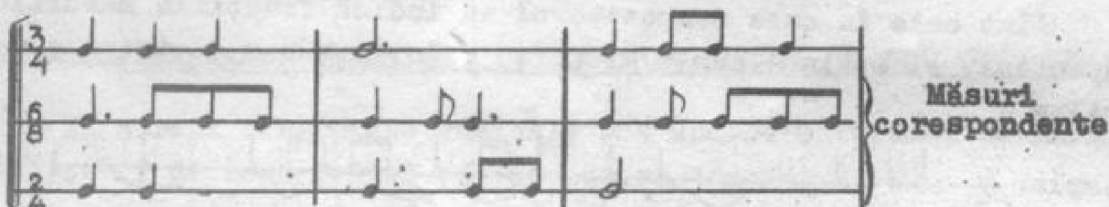
B. SUPRAPUNEREA MASURILOR (POLIMETRIA SIMULTANA SAU VERTICALA)

In unele piese muzicale (scrise pentru două sau mai multe voci) se pot utiliza suprapuneri de măsuri, fiecare voce cîntînd în altă măsură. Suprapunerea poate fi evidentă sau ascunsă :

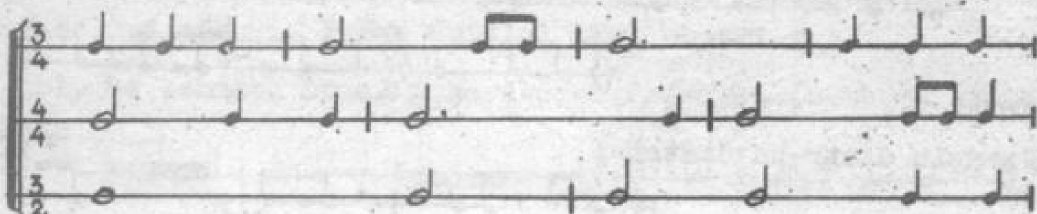
a) Suprapunerea evidentă

Compozitorul indică măsura respectivă pentru fiecare voce. Poate fi de două feluri: cu măsuri de durată egală sau inegală.

Exemplu de suprapunere cu măsuri de durată egală :



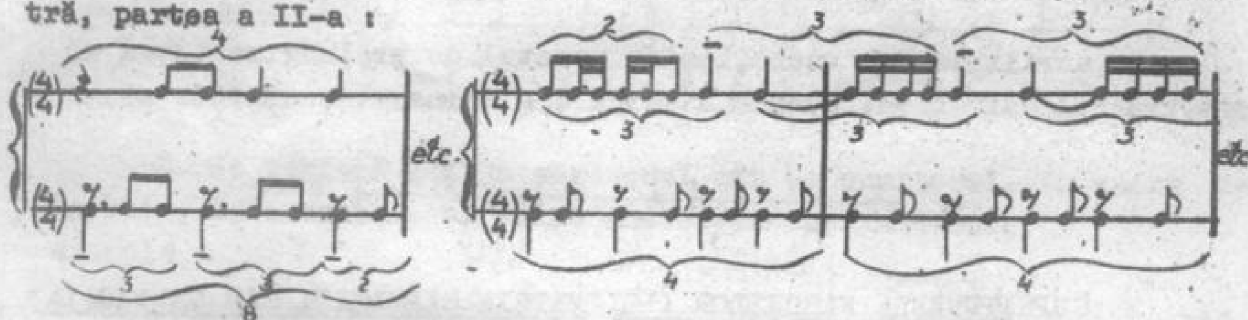
Exemplu de suprapunere cu măsuri de durată inegală :



b) Suprapunerea ascunsă.

La toate vocile este indicată aceeaşi măsură, însă din grupare, sau din structura ritmică, reies mai multe feluri de măsuri suprapuse.

Exemplu : Paul Constantinescu. Concert pentru pian şi orchestră, partea a II-a :



C. NOTAŢIA FARA MASURA

Se face în următoarele cazuri :

1. In recitativele de operă sau oratoriu (cînd muzica imită vorbirea liberă).

2. In cadenţele solistice, sau în fiorituri.

3. In notarea unor cîntece populare (în stilul parlando) : doine, balade, bocete etc.

4. In fragmentele în care compozitorul vrea să redea anumite onomatopee.

5. In cazurile cînd apare o alternare permanentă a măsurilor.

6. In muzica modernă în care se renunță la notația tradițională.

N o t a : In principiu, notarea fără măsură se poate face numai pentru o singură voce (sau un singur instrument); totuși, în cazuri rare, se întrebuințează și în muzica scrisă pentru ansambluri.

D. TACTAREA (BATEREA MASURILOR)

Se poate face în trei feluri (după sistemul german de clasificare; căci după cel francez, timpul corespunde cu mișcarea dirijorală) :

- pe timpi
- prin concentrarea timpilor
- prin divizarea (descompunerea) timpilor

	Tactarea pe timpi	Tactarea prin concentrarea timpilor	Tactarea prin divizarea (descompunerea) timpilor
Măsuri de 2 timpi	— 2 mișcări	— 1 mișcare	— 4 mișcări
" 3 "	— 3 "	— 1 "	— 6 "
" 4 "	— 4 "	— 2 mișcări	— 8 "
" 6 "	— 6 "	— 2 "	-
" 9 "	— 9 "	— 3 "	-
" 12 "	— 12 "	— 4 "	-
" 5 "	— 5 "	— 2 "	-
" 7 "	— 7 "	— 3 "	-
" 8 "	— 8 "	— 3 "	-

etc.

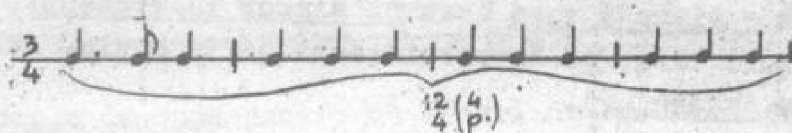
In cazul concentrării timpilor la măsurile de 2 și 3 timpi, compozitorul poate indica tactarea corespunzătoare unei măsuri compuse din 2, 3 sau 4 măsuri simple, astfel :

Ritmo di due battute

Ritmo di tre battute   Exemplu: Simfonia a IX-a de Beethoven



Ritmo di quattro battute Tot din Simfonia a IX-a de Beethoven



E. TEMPOUL.

Gradul de iuţeală, sau viteza cu care se cîntă o piesă muzicală se numeşte tempo sau mişcare.

Tempo-ul se notează prin termeni sau prin indicaţii de metronom. De multe ori se indică atît termenul cît şi indicaţia de metronom.

Termenii de tempo sau de mişcare sînt de două feluri :

a) termeni care indică o mişcare constantă.

b) termeni care indică schimbarea mişcării pe parcursul piesei muzicale (termeni agogici)

a) Termenii care indică o mişcare constantă pot fi împărţiţi în trei categorii :

- termeni care indică mişcări rare
- termeni care indică mişcări mijlocii
- termeni care indică mişcări repezi

Mişcări rare	Mişcări mijlocii	Mişcări repezi
Grave	Andante	Animato
Largo	Andantino	Allegro
Lento	Comodo	Vivace
Adagio	Moderato	Presto
Larghetto	Allegretto	Prestissimo

Aceşti termeni au o valoare destul de relativă, deoarece ei pot fi interpretaţi diferit, în funcţie de stilul piesei şi de personalitatea interpretului.

Uneori, acești termeni sînt însoțiți de termeni auxiliari (poco, molto, non troppo, non tanto, quasi etc.).

Alteori, ei sînt însoțiți de termeni de expresie sau de caracter (tranquillo, semplice, mosso, con moto, giocoso, grazioso, con dolore, sostenuto, maestoso, marciale, pesante etc.).

Unii compozitori înlocuiesc, cîte odată, termenii de mișcare prin termeni de caracter. Exemplu: Sostenuto, Maestoso, Tempo di walzer, Tempo di marcia, Grazioso, Alla caccia, Alla turca etc.

b) Termenii care indică schimbarea mișcării (termeni agogici) pot indica o rărire, o accelerare, sau revenire la tempo-ul inițial.

Rărire	Accelerare	Revenire
rallentando (rall.)	accelerando (accel.)	a tempo
ritardando (ritard.)	incalzando (incalz.)	Tempo primo (Tempo I)
ritenuto (rit.)	precipitando (precipit.)	Come prima
allargando (allarg.)	stringendo (string.)	
slargando (slarg.)	stretto	

Termenii agogici pot fi însoțiți de alți termeni, auxiliari: poco, molto, più, meno, pochissimo etc.

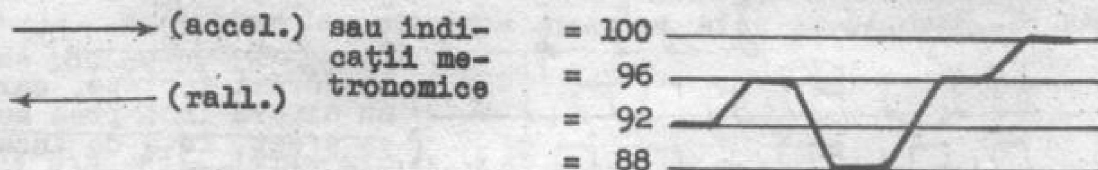
Pentru a indica o mișcare liberă (cu schimbări agogice lăsate la voia interpretului), se întrebuințează termenii :

Senza tempo
A piacere
Ad libitum
Rubato

Reversul acestor termeni este : Tempo giusto sau Con giustezza.

In unele cazuri, cînd se schimbă măsura, pentru a arăta că tempo-ul rămîne același, se scrie : L'istesso tempo sau Lo stesso tempo.

Agogica unei piese se mai poate nota și prin săgeți :



(16.)

CONFLICTUL METRO-RITMIC; SINCOPA

A. INTRODUCERE

O formulă ritmică, un şir de formule ritmice, sau orice succesiune de durate, pot fi notate în două feluri :

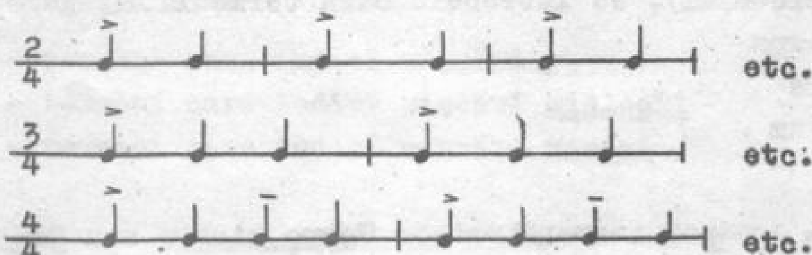
a) fără a fi încadrate în măsură ;

b) încadrate în măsură.

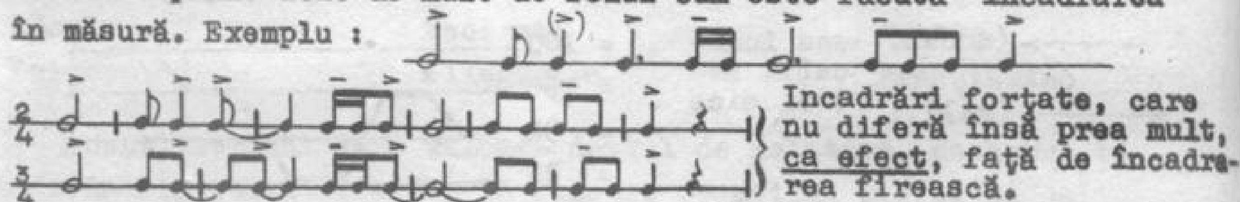
Execuţia ritmului notat fără măsură sau cu măsură se face diferit doar din punctul de vedere al executantului. Efectul însă trebuie să fie acelaşi, în cazul cînd încadrarea în măsură este corectă, firească, adică ţine seama de accentele ritmice. In caz contrar (cînd încadrarea în măsură este nefirească, adică nu ţine seama de accentele ritmice), efectul execuţiei poate fi diferit în privinţa intensităţii accentelor, uneori putîndu-se schimba şi locul accentelor.

Diferenţa de efect este cu atît mai mare cu cît ritmul este mai simplu, deoarece accentele metrice sînt cu atît mai evidente cu cît ritmul este mai simplu. (Accentele metrice sînt virtuale, ele realizîndu-se numai cînd coincid cu accentele ritmice, sau cînd ritmul este uniform, adică cel mai simplu posibil.).

Ritmul format din valori egale este executat diferit (ca accente), în funcţie de măsura în care este încadrat :



In cazul ritmurilor foarte complicate, efectul execuţiei nu mai depinde atît de mult de felul cum este făcută încadrarea în măsură. Exemplu :



Cea mai firească încadrare, care este însă şi cea mai complicată.



B. ELEMENTELE CE REZULTA DIN INCADRAREA RITMULUI IN MASURA

Prin încadrarea forţată (rigidă) a ritmului în măsură, unele valori se desfac în două sau mai multe valori, unite prin legato de prelungire. Alteori, deşi valorile nu se desfac, ele reprezintă totuşi contopiri mai puţin obişnuite (mai nefireşti) între sunete plasate pe timpi sau pe părţi de timp. Astfel se naşte sincopa !

In cazul cînd ritmul este alcătuit din alternări de valori de note şi de pauze, pot lua naştere, prin încadrarea în măsură, contratimpul şi anacruza. Exemplu :

Incadrarea cea mai firească (dar cea mai complicată).

Incadrarea în care apar contratimpi şi anacruze.

Sincopa, contratimpul şi anacruza sînt forme ale conflictului metro-ritmic; ele pot fi numite elemente metro-ritmice, deoarece iau naştere din încadrarea ritmului în măsură. Excepţie face anacruza, care poate exista şi independent de măsură [1]. Profesorul universitar Victor Giuleanu [2] consideră că şi sincopa şi contratimpul pot fi independente de măsură !

C. S I N C O P A

(synkopé = reducere, restrîngere, tăiere în bucăţi, sfîrtecare, ciocnire)

Referitor la definiţia sincopei sînt păreri diferite, care se pot grupa în patru categorii :

---

1) Din cauza aceasta, anacruza apare şi în încadrările cele mai fireşti.

2) In lucrarea sa despre ritmul muzical.

1. Sincopa este un accent (după G. Breazul).
2. Sincopa este o mutare de accent (după manualele școlare).
3. Sincopa este o formulă ritmică (după V. Giuleanu).
4. Sincopa este un element metro-ritmic (după V. Iușceanu).

Cred că trebuie considerată un element metro-ritmic, adică o formă a conflictului metro-ritmic; sau, dacă este un accent, atunci este un accent de natură metro-ritmică. In orice caz, sincopa __nu reprezintă mutarea accentului__, această mutare fiind doar un __efect__ al sincopei.

Definiția sincopei ar putea fi formulată astfel :

"Sincopa este o formă a conflictului metro-ritmic ce constă din prelungirea unui sunet de pe un timp slab (sau o parte slabă de timp), pe timpul tare următor (sau partea tare de timp următoare). Ca efect al acestei prelungiri ia naștere un accent expresiv, accentul de sincopă".

Orice ritm, oricît de simplu ar fi el, poate fi încadrat în măsură în așa fel încît să apară sincope. Deci, sincopa este condiționată de __încadrarea în măsură__. Exemplu :

Ritmul uniform etc.

încadrat în măsură
- fără sincope 2/4 etc.
- cu sincope 2/4 etc.

D. __CLASIFICAREA SINCOPELOR__

Sincopele se pot clasifica după două criterii :

a) după __structura__ lor ;
b) după __amplasamentul__ lor în cadrul măsurii.

a) __După structura lor__, sincopele pot fi :

- __simetrice__ (provenite din contopirea a două valori egale);
- __asimetrice__(provenite din contopirea a două valori inegale).

Exemplu de __sincope simetrice__ :

2/4 etc.

Sincopele asimetrice pot fi : augmentate / diminuate

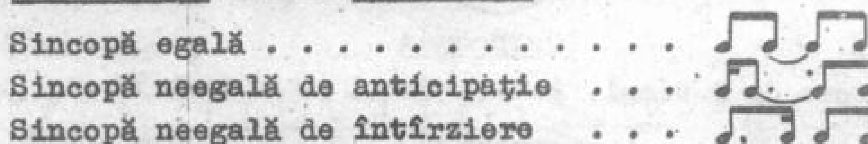
Exemplu de sincope augmentate :


etc. (se mai numesc şi schioape)

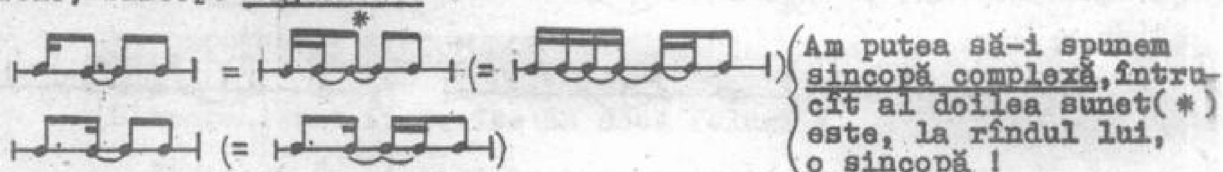
Exemplu de sincope diminuate :


etc.

Profesorul V. Giuleanu consideră că sincopele asimetrice (pe care le numeşte neegale; pe cele simetrice le numeşte egale) pot fi de anticipaţie sau de întîrziere :


Sincopă egală . . . .
Sincopă neegală de anticipaţie . . .
Sincopă neegală de întîrziere . . .

Aceste sincope (de anticipaţie şi de întîrziere) sînt, ambele, sincope augmentate :


Am putea să-i spunem sincopă complexă, întrucît al doilea sunet(*) este, la rîndul lui, o sincopă !

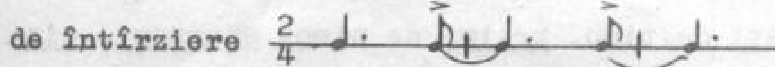
In execuţie, sincopa asimetrică diminuată nu prezintă dificultăţi, ea fiind executată cu aceeaşi uşurinţă ca şi cea simetrică:



In schimb, sincopa asimetrică augmentată prezintă dificultăţi în execuţie (indiferent dacă este, după prof. Giuleanu, de anticipaţie sau de întîrziere) :

de anticipaţie


(sincopă complexă)

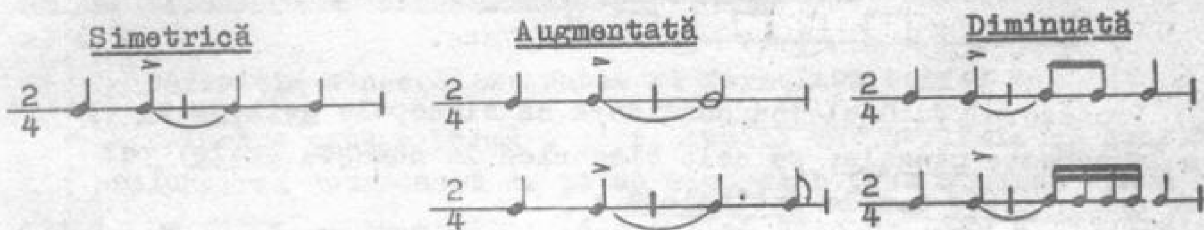

de întîrziere


b) După amplasamentul lor în cadrul măsurii, sincopele pot fi :

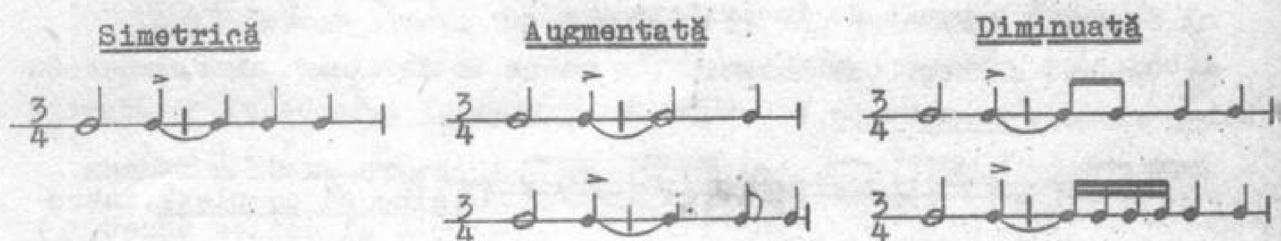
- pe timpi
- pe părţi de timp

Sincopele pe timpi

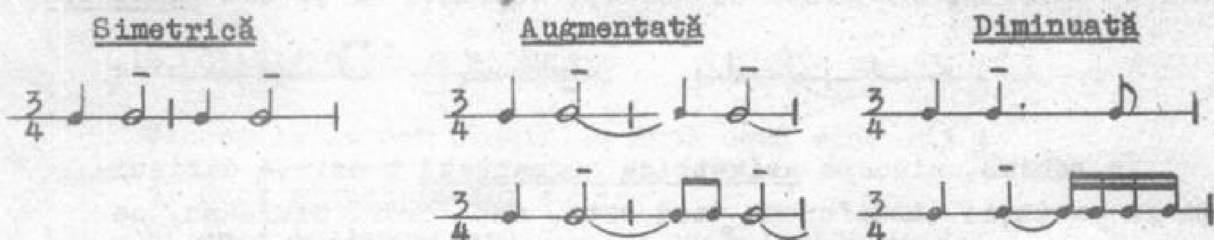
In măsura de 2 timpi, pot fi numai pe timpul 2 :



In măsura de 3 timpi, pot fi numai pe timpul 3 :



Pe timpul 2 (în măsura de 3) se poate însă forma o sincopă falsă (pseudosincopă, sincopă moale, sau ascunsă) :



In măsurile compuse, sincopele se formează pe timpii 2 sau 3 ai măsurilor simple componente; cele de pe timpul 2, în măsurile ternare, fiind însă false.

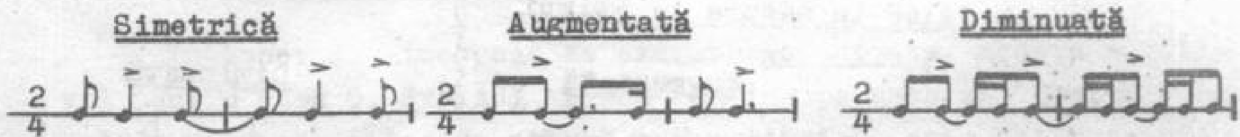
Sincopele pe părţi de timp

Pot fi pe jumătăţi de timp, treimi de timp, sferturi, cincimi etc.

Se pot forma în oricare măsură, în mod asemănător; deci vom da exemple numai din măsura de 2 timpi.

Pe jumătăți de timp

Simetrică Augmentată Diminuată



Pe treimi de timp

Simetrică Augmentată Diminuată



Pe sferturi de timp

Simetrică Augmentată Diminuată



etc.

E. ORTOGRAFIA SINCOPELOR

Sincopele pot fi scrise în două feluri :

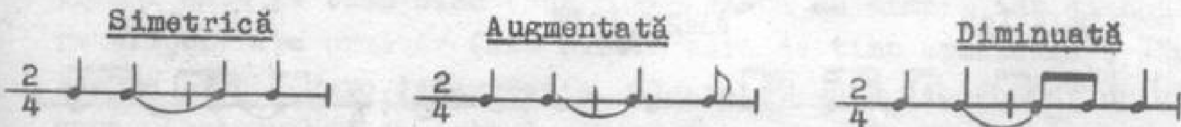
- desfăcut (cu legato de prelungire)
- concentrat (prin cumularea valorilor)

Desfacerea sau concentrarea sincopelor se face în funcție de amplasamentul lor în cadrul măsurii.

Ortografia sincopelor pe timpi

Ori de cîte ori sincopa se produce pe ultimul timp al măsurii, se înțelege de la sine că nu se poate scrie decît desfăcut :

Simetrică Augmentată Diminuată



Cînd apare pe alți timpi, se scrie diferit, de la caz la caz.

Exemple :

Sincopa falsă în măsura de 3timpi

Simetrică Augmentată Diminuată

etc.

Sincopa pe timpul 2, în măsura de 4 timpi

Simetrică Augmentată Diminuată

Nu recomand astfel :

Sincopa pe timpul 3, în măsura de 6 timpi

Simetrică Augmentată Diminuată

etc.

Ortografia sincopelor pe părţi de timp

In măsura de 2 timpi

Simetrică Augmentată Diminuată

In măsura de 3 timpi

Simetrică Augmentată Diminuată

In măsura de 4 timpi

Simetrică Augmentată Diminuată

etc.

F. EXECUTIA SINCOPELOR

In general, sincopele se execută accentuate. Acesta e motivul pentru care G. Breazul afirma că sincopa este un accent. Accentul de sincopă, fiind de natură metro-ritmică, este mai puternic decît toate accentele ritmice (deci mai puternic şi decît accentele metrice).

In mod obişnuit, accentul sincopei nu se notează prin semnul special (>), dar sînt cazuri cînd el este notat (pentru a aminti interpretului că trebuie să accentueze, sau pentru a indica un accent mai puternic decît accentul obişnuit de sincopă).

Sînt unele cazuri (în muzica modernă) cînd sincopa, reprezentînd un element structural, nu se accentuează mai mult decît un accent ritmic obişnuit. Profesorul V. Giuleanu dă ca exemplu muzica de jazz, în care sincopele reprezintă, de fapt, ritmuri obişnuite ale unor cîntece populare ale negrilor; ele reprezintă măsuri mixte ascunse.

Cazul este asemănător cu exemplul din concertul de Paul Constantinescu :

Scris ca în măsura de $\frac{8}{8}$ Scris ca sincopă

Sincopele false se execută, în mod normal, cu un accent mai mic decît cele propriu-zise.

In muzica cu text primează, de obicei, accentul textului, în detrimentul accentului de sincopă.

Uneori, cînd două sunete de diferite înălţimi, dintre care primul este pe timp slab (sau parte slabă de timp), iar al doilea pe timpul tare următor (sau partea tare de timp următoare), sînt legate prin legato de expresie, ele se execută asemănător cu sincopa, accentuîndu-se primul sunet. In cazul acesta, accentul s-ar putea numi accent sincopoid, iar legato-ul respectiv, de asemenea: legato sincopoid

Exemplu :

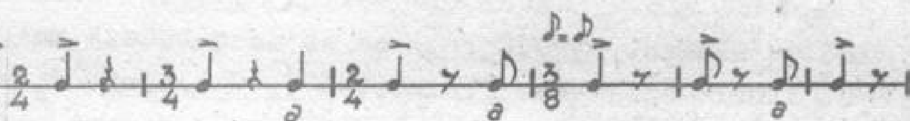
CONTRATIMPUL SI ANACRUZA

A. INTRODUCERE

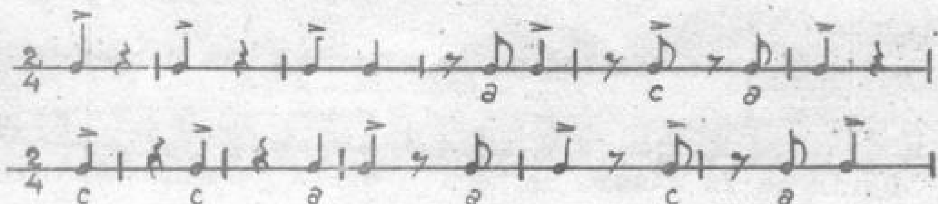
Dacă se încadrează în măsură un ritm alcătuit din alternări de valori de note şi de pauze, pot lua naştere, în afară de sincope, alte două feluri de elemente metro-ritmice : contratimpul şi anacruza. Exemplu :



Incadrarea cea mai firească, dar cea mai complicată



Incadrări forţate, dar simple



După cum se vede, contratimpul apare numai la încadrările forţate (ca şi sincopa), pe cînd anacruza poate apărea şi la încadrarea cea mai firească.

B. CONTRATIMPUL

Referitor la definiţia contratimpului sînt mai multe păreri, care se pot grupa în trei categorii :

1. Contratimpul este o înlocuire prin pauze (după manualele şcolare şi tratatul de V. Giuleanu şi V. Iuşceanu).
2. Contratimpul este o formulă ritmică (după V. Giuleanu, în lucrarea sa despre ritm).
3. Contratimpul este un element metro-ritmic (după V. Iuşceanu în principiu).

Cred că, asemenea sincopei, contratimpul trebuie considerat o formă a conflictului metro-ritmic, deoarece el ia naştere din încadrarea ritmului în măsură.

Muzicologia sovietică consideră contratimpul ca o sincopă specială, realizată prin intermediul pauzelor.

Definiţia contratimpului ar putea fi formulată astfel :

"Contratimpul este o formă a conflictului metro-ritmic ce constă dintr-un sunet plasat pe timp slab (sau parte slabă de timp), sunetul fiind precedat şi urmat de pauze plasate pe timpi tari (sau părţi tari de timp)".

Contratimpul, ca şi sincopa, rezultă din încadrarea ritmului în măsură, deci nu poate exista independent de măsură. Orice ritm care conţine valori de note precedate şi urmate de pauze poate fi încadrat în măsură în aşa fel încît să apară contratimpi.

Exemplu : etc.

încadrare în măsură :

- fără contratimpi 2/4 etc.

- cu contratimpi 2/4 etc.

C. CLASIFICAREA CONTRATIMPILOR

Contratimpii se clasifică numai după amplasamentul lor în cadrul măsurii :

- pe timp
- pe părţi de timp

In măsura de 2 timpi se formează numai pe timpul 2 şi poate fi de trei feluri :

Simplu



Diminuat



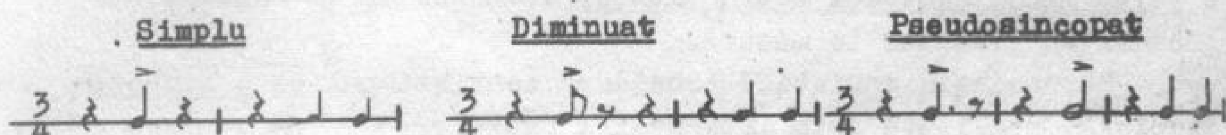
Sincopat



In măsurile de 3 timpi, poate fi atît pe timpul 2 cît şi pe timpul 3.

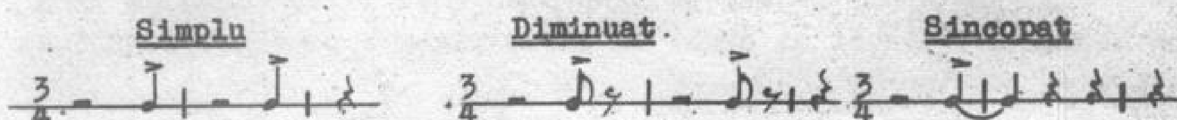
Pe timpul 2 poate fi de trei feluri :

Simplu — Diminuat — Pseudosincopat



Pe timpul 3 poate fi de trei feluri :

Simplu — Diminuat — Sincopat



In măsurile compuse, contratimpul se poate forma pe timpii 2 și 3 ai măsurilor simple respective.

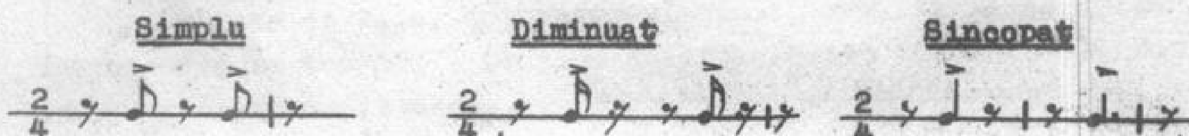
Contratimpul pe părți de timp

Poate fi pe jumătăți de timp, treimi, sferturi etc.

Se formează în mod asemănător în orice măsură, așa că vom da exemple numai în măsura de 2 timpi.

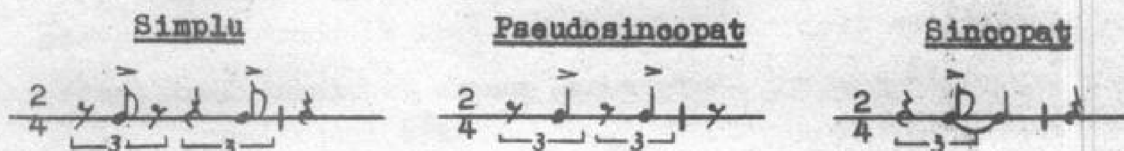
Pe jumătăți de timp

Simplu — Diminuat — Sincopat



Pe treimi de timp

Simplu — Pseudosincopat — Sincopat

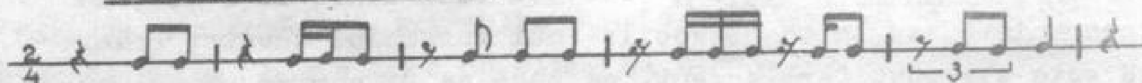


etc.

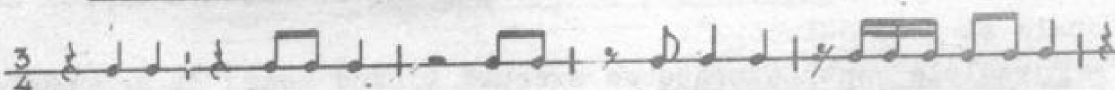
D. FORMULELE CONTRATIMPATE

Cînd între două pauze plasate pe timpi tari, sau pe părți tari de timp, se află două sau mai multe sunete (de valori egale sau diferite), se formează o formulă contratimpată.

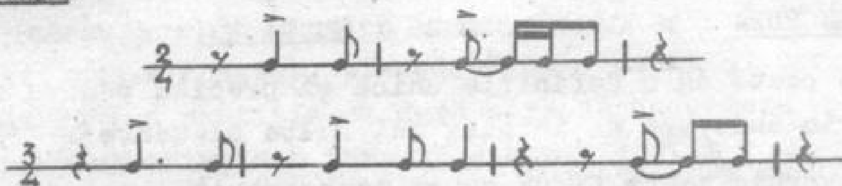
In măsurile de 2 timpi :



In măsurile de 3 timpi :



In formulele contratimpate pot fi introduse sincope și pseudosincope.



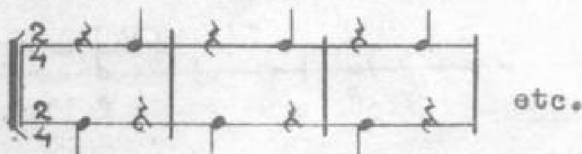
De obicei, formulele contratimpate se folosesc în acompaniament.

E. EXECUTIA CONTRATIMPULUI

Contratimpul, după unii teoreticieni, se execută accentuat (ca și sincopa). După alții, se execută fără accent. (Maestrul I. D. Chirescu spune că lipsa de accent reprezintă caracteristica contratimpului).

Această controversă provine din faptul că, în privința execuției, contratimpul poate fi de două feluri : relativ și absolut.

a) Contratimpul relativ este cel care apare la o singură voce (sau la un grup de voci), într-un ansamblu în care celelalte voci nu au contratimp. In felul acesta, contratimpul nu este sesizat ca atare decît de cel care îl execută, sau de către ascultătorul care urmărește, în mod special, vocea respectivă.



Dacă acest contratimp (pe care-l numim relativ) se află în acompaniament, el se execută fără accent. Dacă se află în melodie, se execută așa cum cere conținutul expresiv al melodiei (ca și sincopa).

b) Contratimpul absolut este cel care apare la o melodie neacompaniată, sau la toate vocile unui ansamblu. Acesta, chiar dacă este executat fără accent, se aude ca și cum ar fi accentuat (din cauza contrastului dintre pauze și sunete).

Contratimpul sincopat și pseudosincopat se execută la fel ca sincopele și pseudosincopele.

Formulele contratimpate se execută ținînd seama de accentele ritmice de durată și de diviziune.

F. ANACRUZA (în limba germană : Auftakt)(Anakrusis)

Nu se poate da o definiție unică și precisă pentru anacruză, deoarece prin anacruză se înțeleg mai multe elemente :

a) Anacruza poate fi un sunet neaccentuat, precedat de o pauză și urmat de un sunet accentuat (cu accent ritmic de durată):

Aceasta este anacruza ritmică (care există independent de măsură).

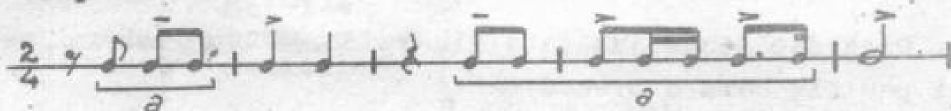
b) Anacruza poate fi o formulă ritmică (formată din două sau mai multe sunete), precedată de o pauză și urmată de un sunet mai lung decît sunetele din formula respectivă :

Aceasta este formula ritmică anacruzică (independentă de măsură).

c) Anacruza poate fi un sunet pe timp slab (sau parte slabă de timp), precedat de o pauză și urmat de un sunet pe timp tare (sau parte tare de timp) :

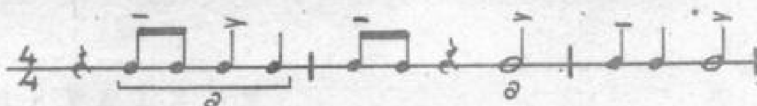
Aceasta este anacruza metro-ritmică.

d) Anacruza poate fi o formulă ritmică încadrată în măsură (formată din două sau mai multe sunete), precedată de o pauză pe timp tare (sau parte tare de timp) şi urmată de un sunet lung plasat pe timp tare :



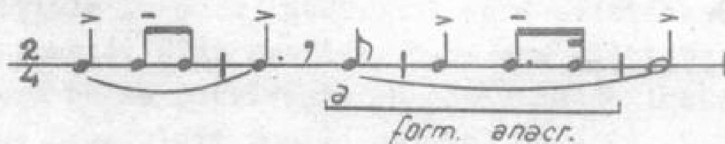
Aceasta este formula anacruzică metro-ritmică.

e) Anacruza poate fi un sunet (indiferent de timpul pe care e plasat) sau o formulă ritmică încadrată în măsură (formată din două sau mai multe sunete), precedată de o pauză şi urmată de o bară de măsură (cu condiţia ca după bară să nu urmeze o pauză,căci altfel avem contratimp sau formulă contratimpată) :



Aceasta este anacruza metrică.(In această categorie intră şi"măsura incompletă" de la începutul unei piese muzicale.)

N o t a : Pauza care precede anacruza sau formula anacruzică poate fi redusă la o respiraţie (de obicei între două legato-uri de expresie) :



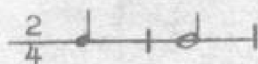
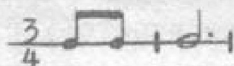
Anacruza poate fi iniţială (la începutul piesei) şi interioară (în decursul piesei muzicale).

Sunetul accentuat care urmează după anacruză se numeşte cruză.
Sunetele care urmează după cruză formează metacruza.

G. ORTOGRAFIA ANACRUZEI

Problema ortografiei nu se pune decît la anacruză metrică iniţială, şi anume :

1. Dacă anacruza nu depăşeşte jumătate din valoarea unei măsuri, ea se scrie fără pauzele care o preced :

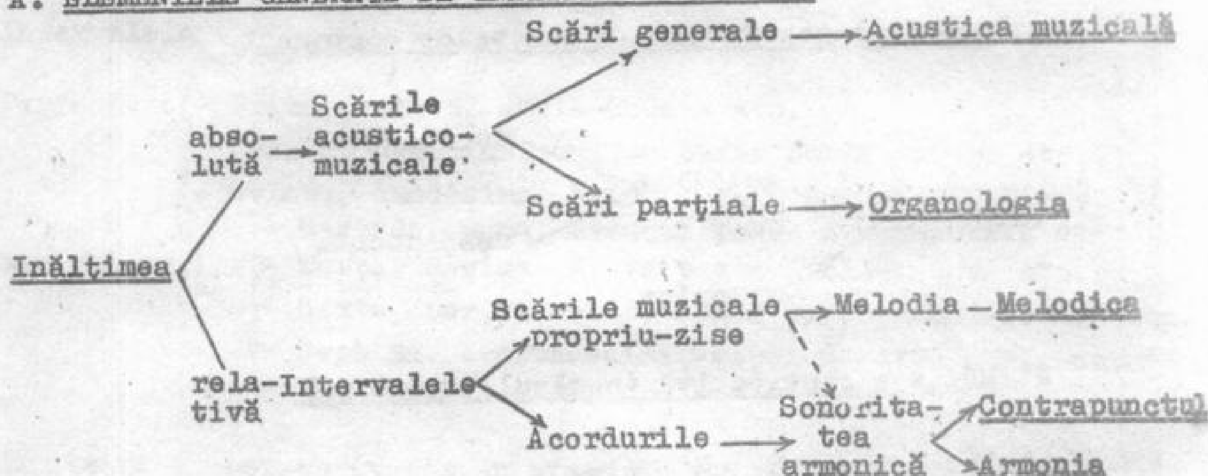
2. Dacă depăşeşte jumătate din valoarea unei măsuri, se scriu şi pauzele care o preced :

In cazul de la pct.1, anacruza este notată ca o **măsură incompletă**. Ea se completează, de obicei, la sfîrşitul piesei (în special dacă piesa este scurtă).

I N T E R V A L E L E

A. ELEMENTELE GENERATE DE ÎNALTIMEA SUNETULUI



B. I N T E R V A L E L E

Intervalul este "raportul de înălţime dintre două sunete muzicale".

Cred că trebuie specificat "două sunete muzicale", pentru că între sunetele nemuzicale nu se pot stabili intervale (deşi există anumite raporturi aproximative de înălţime).

Definiţiile în care intervalul este considerat "distanţa" dintre două sunete, sînt greşite, deoarece distanţa este o noţiune spaţială, care nu se potriveşte cu noţiunea de interval. Se pare că lui George Breazul îi revine meritul de a fi înlocuit, în muzicologia românească, termenul distanţă cu termenul raport.

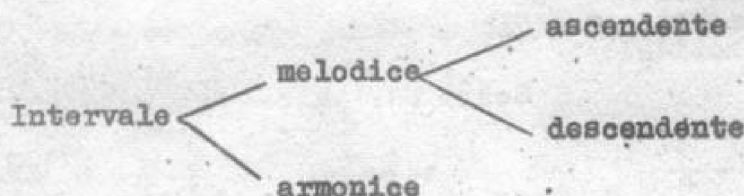
Termenul raport corespunde, de altfel, şi cu reprezentarea intervalelor prin raporturi matematice (fracţii), aşa cum a făcut Pitagora.

C. CLASIFICAREA INTERVALELOR

Ea se poate face după mai multe criterii, care diferă de la un profesor la altul. In tratat (V. Giuleanu şi V. Iuşceanu) apar nouă criterii "de cunoaştere şi analiză a intervalelor" (dintre aceste criterii, unele pot fi considerate chiar criterii de clasificare).

După părerea mea, intervalele pot fi clasificate după şapte criterii :

1. Desfăşurarea în timp a sunetelor componente



2. Mărimea cantitativă (numărul treptelor)

Intervale cu 1 treaptă	Prima
" 2 trepte	Secunda
" 3 "	Terţa
" 4 "	Cvarta
" 5 "	Cvinta
" 6 "	Sexta
" 7 "	Septima
" 8 "	Octava
" 9 "	Nona (secunda peste octavă)
" 10 "	Decima (terţa peste octavă)
" 11 "	Undecima (cvarta peste octavă)
" 12 "	Duodecima (cvinta peste octavă)
" 13 "	Terţiadecima (sexta peste octavă)
" 14 "	Cvartadecima (septima peste octavă)
" 15 "	Cvintadecima (dubla-octavă)
" 16 "	Secunda peste dubla-octavă
" 17 "	Terţa peste dubla-octavă
" 18 "	Cvarta peste dubla-octavă
" 19 "	Cvinta peste dubla-octavă
" 20 "	Sexta peste dubla-octavă

etc.

3. Mărimea calitativă (conţinutul în tonuri şi semitonuri)

Intervalele :

Perfecte :
- Prima, octava, dubla-octavă etc.
- Cvarta, undecima, cvarta peste dubla-octavă etc.
- Cvinta, duodecima, cvinta peste dubla-octavă etc.

Mari şi mici :
- Secunda, nona, secunda peste dubla-octavă etc.
- Terţa, decima, terţa peste dubla-octavă etc.
- Sexta, terţiadecima, sexta peste dubla-octavă etc.
- Septima, cvartadecima, septima peste dubla-octavă etc.

Mărite şi micşorate (toate în afară de primă, care nu poate fi micşorată)

Dublu-mărite şi dublu-micşorate (toate afară de primă şi secundă, care nu pot fi dublu-micşorate).

etc.

4. Numărul octavelor în care se încadrează intervalul

Intervale :

- Simple (în cadrul unei octave)
- Compuse sau simplu-compuse (peste octavă)
- Dublu-compuse (peste dubla-octavă)

etc.

(Compuse sau simplu-compuse şi Dublu-compuse) Termen general : compuse sau reduplicate

N o t a. In tratatul de V. Giuleanu şi V. Iuşceanu se întrebuinţează termenul redublat (în loc de dublu-compus).

Octava perfectă este atît interval simplu (pentru că este în cadrul unei octave), cît şi compus (octavă perfectă + primă perfectă).

Octava micşorată este intervalul simplu.

Octava mărită este interval compus (octavă perfectă + primă mărită).

La fel şi octavele dublu-micşorate, dublu-mărite etc.

Dubla-octavă perfectă este atît interval compus (peste octavă), cît şi dublu-compus (dubla-octavă + primă perfectă).

etc.

5. Numărul total al semitonurilor

Intervale cu 0 semitonuri (Prima perfectă, secunda micşorată, terța triplu-micşorată etc.)
" 1 semiton (Prima mărită, secunda mică, terța dublu-micşorată etc.)
" 2 semitonuri (Prima dublu-mărită, secunda mare, terța micşorată etc.)
" 3 " (Secunda mărită, terța mică, cvarta dublu-micşorată etc.)
" 4 " (Secunda dublu-mărită, terța mare, cvarta micşorată etc.)
" 5 " (Terța mărită, cvarta perfectă, cvinta dublu-micşorată etc.)
" 6 " (Terța dublu-mărită, cvarta mărită, cvinta micşorată etc.)
" 7 " (Cvarta dublu-mărită, cvinta perfectă, sexta micşorată etc.)
" 8 " (Cvinta mărită, sexta mică, septima dublu-micşorată etc.)
" 9 " (Cvinta dublu-mărită, sexta mare, septima micşorată etc.)
" 10 " (Sexta mărită, septima mică, octava dublu-micşorată etc.)
" 11 " (Sexta dublu-mărită, septima mare, octava micşorată etc.)
" 12 " (Septima mărită, octava perfectă, nona micşorată etc.)
etc.

N o t a : Pe acest criteriu de clasificare se bazează enarmonismul intervalelor.

6. Conținutul în cvinte perfecte

Intervale cu :

0 cvinte (Prima perfectă, octava perfectă, dubla-octavă perfectă etc.)

1 cvintă: ascendentă (cvinta perfectă, duodecima perfectă etc.)
descendentă (cvarta perfectă, undecima perfectă etc.)

2 cvinte : ascendente (secunda mare, nona mare etc.)
descendente (septima mică, cvartadecima mică etc.)

3 " : ascendente (sexta mare, terțiadecima mare etc.)
descendente (terța mică, decima mică etc.)

4 " : ascendente (terța mare, decima mare etc.)
descendente (sexta mică, terțiadecima mică etc.)

5 " : ascendente (septima mare, cvartadecima mare etc.)
descendente (secunda mică, nona mică etc.)

6 " : ascendente (cvarta mărită, undecima mărită etc.)
descendente (cvinta micșorată, duodecima micșorată etc.)

7 " : ascendente (prima mărită, octava mărită etc.)
descendente (octava micșorată, dubla-octavă micșorată etc.)

etc.

(Toate intervalele din paranteze sînt considerate în <u>sens ascendent</u>.)

<u>N o t a</u> : Pe acest criteriu de clasificare se bazează <u>răsturnarea</u>, <u>reduplicarea</u> (<u>compunerea</u> sau <u>amplificarea</u>) și <u>simplificarea</u>, precum și <u>diatonismul</u> și <u>cromatismul</u> intervalelor.

7. <u>Stabilitatea intervalului (consonanța și disonanța)</u>

<u>Intervale consonante</u> (stabile, care nu cer rezolvare) :

- <u>perfecte</u> :
  - Prima perfectă, octava perfectă etc.
  - Cvinta perfectă, duodecima perfectă etc.
  - Cvarta perfectă, undecima perfectă etc. [1)]

- <u>imperfecte</u> :
  - Terța mare și mică, decima mare și mică etc.
  - Sexta mare și mică, terțiadecima mare și mică etc.

<u>Intervale disonante</u> (instabile, care cer rezolvare)

- <u>absolute</u> (care nu pot fi enarmonizate cu intervale consonante) :
  - Secunda mare și mică, nona mare și mică etc.
  - Septima mare și mică, cvartadecima mare și mică etc.
  - Cvarta mărită, undecima mărită etc.
  - Cvinta micșorată, duodecima micșorată etc.
  - Toate intervalele care sînt enarmonice cu acestea.

- <u>relative</u> (care pot fi enarmonizate cu intervale consonante) :
  - Toate celelalte intervale mărite, micșorate, dublu-mărite, dublu-micșorate etc.

1) In <u>contrapunct</u>, cvarta perfectă este considerată interval <u>disonant</u>.

D. RASTURNAREA INTERVALELOR

Orice interval, în afară de prima perfectă, are o bază și un vîrf. Prin inversarea celor două note se obține răstunarea (nota de la bază trece la vîrf și invers).

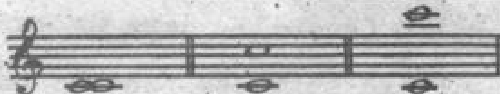
Răsturnarea poate fi simplă, compusă, dublu-compusă etc. Ea se bazează pe diferența în cvinte dintre sunetele componente.

Exemplu : Dacă un interval conține 2 cvinte ascendente (secundă mare), prin răsturnare se obține un interval cu 2 cvinte descendente (septimă mică).

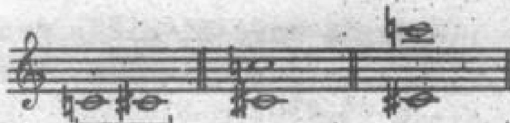
- Prin răsturnarea simplă se obține un interval simplu.
- " " compusă " " compus.
- " " dublu-compusă " " dublu-compus.

etc.

La intervalul de primă perfectă, prin răsturnare simplă se obține octava perfectă (considerată, în acest caz, interval simplu); prin răsturnarea compusă se obține dubla-octavă perfectă; etc.

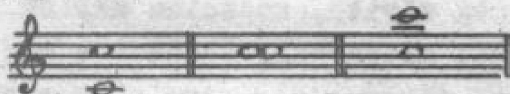


La intervalul de primă mărită, prin răsturnare simplă se obține octava micșorată, prin răsturnare compusă, dubla-octavă micșorată etc.

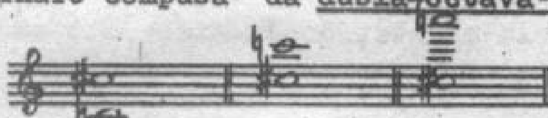


După același mecanism se răstoarnă toate intervalele simple.

Octava perfectă, prin răsturnare simplă dă primă perfectă, iar prin răsturnare compusă dă tot octavă perfectă (considerată ca interval compus) etc.



Octava mărită, prin răsturnare simplă dă octavă micșorată, iar prin răsturnare compusă dă dublă-octavă-micșorată etc.



După același mecanism se răstoarnă toate intervalele compuse. Etc.

E. REDUPLICAREA (COMPUNEREA SAU AMPLIFICAREA) SI SIMPLIFICAREA INTERVALELOR

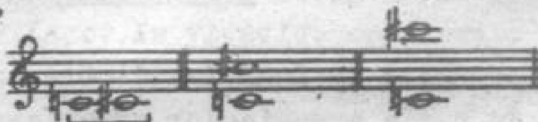
Intervalele simple pot deveni compuse, dublu-compuse etc., prin depărtarea vîrfului de bază, cu 1, 2 sau mai multe octave.

Prima perfectă, prin reduplicare, poate deveni octavă perfectă, dublă-octavă perfectă etc.



Nota : Se observă că reduplicarea primei perfecte este identică cu răsturnarea ei.

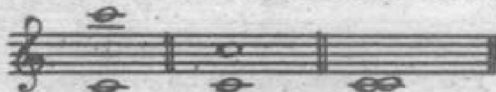
Prima mărită, prin reduplicare, devine octavă mărită, dublă-octavă mărită etc.



etc.

Simplificarea este procedeul invers.

Exemplu :



F. DIATONISMUL SI CROMATISMUL INTERVALELOR

In tratat (V. Giuleanu şi V. Iuşceanu), această problemă este legată de tonalitate (diatonism şi cromatism relativ).

Eu o consider însă în afară de tonalitate (diatonism şi cromatism absolut).

In ambele cazuri, este în legătură cu conţinutul în cvinte perfecte.

Intervale : diatonice (între 0 şi 6 cvinte inclusiv)
cromatice (de la 7 cvinte în sus)

George Breazul considera ca diatonice şi secunda mărită, septima micşorată, cvinta mărită, cvarta micşorată, ca făcînd parte din gamele armonice ale tonalităţilor.

A C O R D U R I L E ; STUDIUL ACORDURILOR DE CVINTA

A. INTRODUCERE

In sens larg, "prin acord se înţelege o suprapunere de cel puţin trei sunete muzicale diferite (avînd între ele anumite raporturi de înălţime)". (In limba germană se spune Zusammenklang)

Acordurile au apărut în muzică ca o consecinţă firească a cîntării pe 3 voci (în evul mediu), însă ele nu au fost folosite în mod conştient decît după cristalizarea tonalităţii (sec. XVII) cînd s-au fixat şi legile de înlănţuire a acordurilor (armonia).

Deci, utilizarea acordurilor este în strînsă legătură cu tonalitatea şi cu armonia. La cursul nostru, studiul acordurilor are ca scop înţelegerea tonalităţii şi a legilor armoniei, acordul fiind un element constitutiv al tonalităţii !

Raporturile de înălţime dintre sunetele unui acord îşi au originea în seria armonicelor superioare.

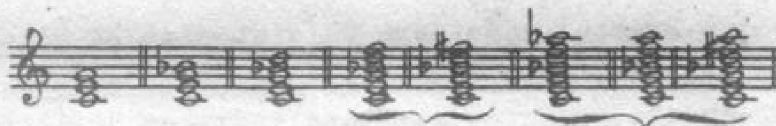


etc.

Pornind de la sunetul 1, primul acord se formează în momentul cînd apare al 3-lea sunet diferit (5) :

1 ——— 5 (acord de 3 sunete)
1 ——— 7 (" 4 ")
1 ——— 9 (" 5 ")
1 ——— 11 (" 6 ")
1 ——— 13 (" 7 ")

Aceste acorduri pot fi simplificate astfel (fără dublări şi fără jumătăţi de alteraţii) :



B. <u>CLASIFICAREA ACORDURILOR</u>

Ca şi intervalele, acordurile se pot clasifica după mai multe criterii. Unele criterii sînt asemănătoare cu cele de la clasificarea intervalelor, altele sînt deosebite.

In tratat (V. Giuleanu şi V. Iuşceanu) se face clasificarea după un singur criteriu : numărul sunetelor (luînd în considerare numai acordurile formate prin suprapuneri de terţe).

Cred că o clasificare mai completă trebuie să fie făcută după patru criterii :

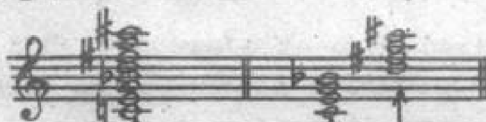
1. <u>Numărul sunetelor</u>

Acorduri de 3 sunete
" 4 sunete
" 5 sunete
" 6 sunete
" 7 sunete

<u>N o t a</u> : Prin <u>sunete</u> se înţelege, în acest caz, sunete <u>diferite ca nume</u>; dublările nu intră în calcul (spre deosebire de <u>prof. I. Chirescu</u>, care numără şi dublările). Dublările trebuie considerate <u>voci</u> :


(Acord de 3 sunete scris pentru 4 voci)

Apariţia unui al 8-lea sunet ar însemna alterarea unuia din primele 7 sunete, ceea ce ar crea confuzii. Din cauza aceasta, acordurile cu mai mult de 7 sunete se consideră <u>suprapuneri de acorduri</u>. Exemplu :


(8 sunete = 4 + 4 sunete)

2. <u>Intervalul generator</u> (folosit în suprapunere)

<u>Acorduri</u> :

- <u>de terţe</u> (acorduri clasice, formate din suprapuneri de terţe mari şi mici) : de cvintă (2 terţe suprapuse)
  de septimă (3 " ")
  de nonă (4 " ")
  de undecimă (5 " ")
  de terţiadecimă (6 " ")

de cvarte (acorduri moderne, formate din suprapuneri de cvarte perfecte)	: cu 2 cvarte suprapuse
	cu 3 " "
	cu 4 " "
	cu 5 " "
	cu 6 " "

3. Conţinutul în cvinte perfecte

(Este un criteriu de mai mică importanţă, deoarece nu-l luăm în considerare decît pentru a stabili diatonismul sau cromatismul acordurilor. Răsturnarea acordurilor ca şi operaţiile care se bazează pe reduplicarea şi simplificarea intervalelor din acord, se pot explica şi fără a ţine seama de conţinutul în cvinte perfecte; deşi explicaţia ştiinţifică se bazează pe acest conţinut).

Acorduri :
- diatonice (între 2 şi 6 cvinte)
- cromatice (de la 7 cvinte în sus)

Exemplu :



Ca şi la intervale, acordurile diatonice se pot forma numai din cele 7 trepte ale unei game diatonice, pe cînd cele cromatice necesită şi alteraţii cromatice.

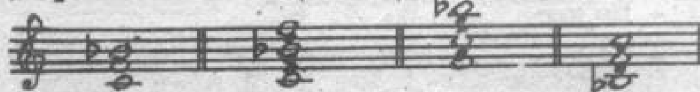
4. Stabilitatea acordului (consonanţa şi disonanţa acordului)

Acorduri :

Consonante (stabile, care nu cer rezolvare)	: Numai acordurile de cvintă, majore şi minore (pentru că nu conţin nici un interval disonant).
Disonante (instabile, care cer rezolvare)	: Toate celelalte acorduri (care conţin cel puţin un interval disonant).

C. DESCRIEREA SI ANALIZAREA ACORDURILOR

La cursul nostru vom studia numai acordurile de terța (clasice), deoarece acordurile de cvarte au o întrebuințare mai restrînsă (exclusiv în muzica modernă). In afară de aceasta, fiecare acord de cvarte poate fi considerat ca un acord de terțe, eliptic (din care lipsesc anumite sunete). Exemplu :



2 cvarte→undecimă→undecimă→nonă

Noi vom studia numai acordurile de cvintă, de septimă și de nonă, celelalte urmînd să fie studiate la cursul de Armonie.

D. ACORDURILE DE CVINTA

Alte denumiri date acordului de cvintă :

- cvintacord, sextacord, cvartsextacord (cele 3 stări)
- trison
- acord de trei sunete
- Dreiklang

Avînd în vedere că nu se suprapun decît terțe mari și mici, nu pot exista decît patru feluri de trisonuri :



(Sunetul de jos se numește fundamentală, cel de la mijloc terță, iar cel de sus cvintă).

Ele se pot construi din sunetele seriei armonicelor superioare (făcînd anumite corecturi de intonație) :

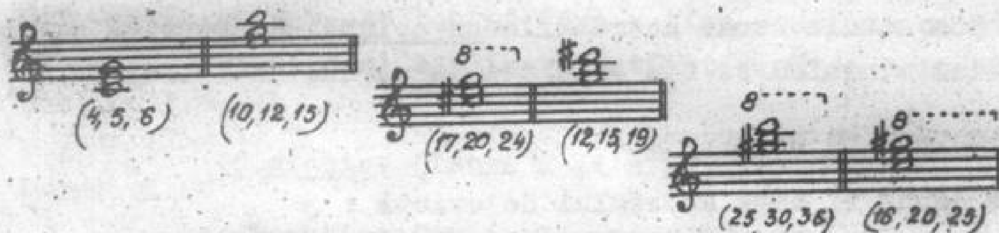


De asemenea, se pot construi şi din sunetele armonicelor inferioare (ipotetice) :



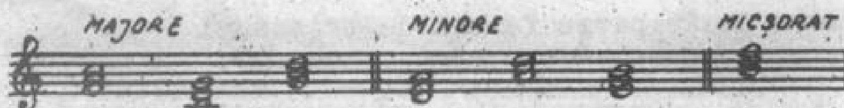
N o t a : Fără corecturi de intonaţie, acordurile se construiesc astfel :

- Major 4, 5, 6
- Minor 10, 12, 15
- Mărit 12, 15, 19 sau 16, 20, 25 .
- Micşorat 17, 20, 24 sau 25, 30, 36

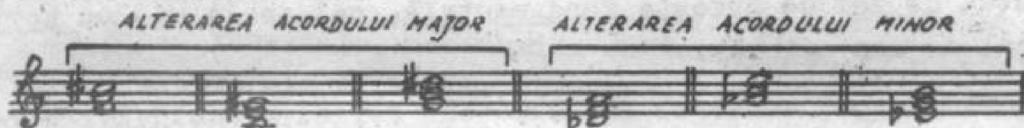


Acordurile major, minor şi micşorat sînt diatonice (se pot construi pe treptele unor game diatonice), pe cînd acordul mărit este cromatic (necesitînd alteraţii faţă de gama diatonică).

Dacă luăm cele 7 sunete naturale, putem forma 3 acorduri majore, 3 minore şi unul micşorat :



Pentru a forma acorduri mărite avem nevoie de cel puţin o alteraţie, astfel :



Acordurile majore şi minore sînt consonante, iar cele micşorate şi mărite sînt disonante.

E. STARILE ACORDURILOR DE CVINTA

Fiecare acord de cvintă are trei stări :

- Stare directă (fundamentala în bas)
- Răsturnarea I-a (terţa în bas)
- Răsturnarea II-a (cvinta în bas)

La acordurile major şi minor, în răsturnare apar cvarte perfecte (răsturnările cvintelor perfecte). La acordul micşorat, în răsturnări apare cvarta mărită (răsturnarea cvintei micşorate) iar în acordul mărit apare cvarta micşorată (răsturnarea cvintei mărite).

Cvarta micşorată, fiind enarmonică cu terţa mare, acordul mărit sună la fel în toate stările.

La răsturnarea I (a oricărui trison), cvarta se află în partea de sus. La răsturnarea a II-a, cvarta se află în partea de jos.

In armonie, cele trei stări ale acordurilor se notează prin cifre, astfel :



- In stare directă, trisonul se numeşte cvintacord
- In răsturnarea I-a " " sextacord
- In răsturnarea II-a " " cvartsextacord

F. POZITIILE ARMONICE ALE ACORDURILOR DE CVINTA

Acordurile de cvintă, ca şi toate celelalte acorduri, pot apărea - în cadrul unei piese muzicale - în trei poziţii :

- poziţie strînsă (între vocile alăturate numai terţe şi cvarte)
- poziţie largă (între vocile alăturate intervale mai mari decît cvarta)
- poziţie mixtă (combinaţie între poziţia strînsă şi cea largă).

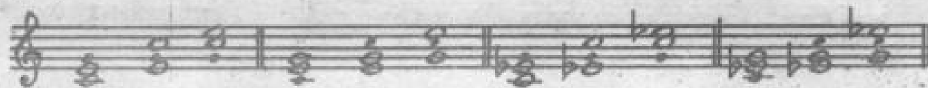
Exemplu :



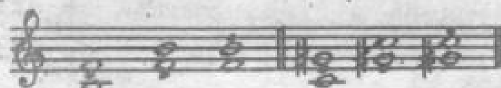
G. ELIMINAREA SI DUBLAREA SUNETELOR DIN ACORD

Din punct de vedere teoretic, la acordurile de cvintă nu se poate elimina nici un sunet, deoarece acordurile s-ar transforma astfel, în bicorduri (intervale armonice). In practică însă, într-o succesiune de acorduri, pot apărea cazuri în care unul din sunetele unui acord lipseşte, fiind subînţeles. Acordul căruia îi lipseşte un sunet se numeşte acord eliptic.

La acordul major şi la cel minor poate lipsi cvinta, uneori şi fundamentala. Terţa nu poate lipsi, căci ea determină felul acordului :



La acordul micşorat şi la cel mărit nu poate lipsi decît terţa, deoarece între fundamentală şi cvintă se formează intervalul caracteristic :



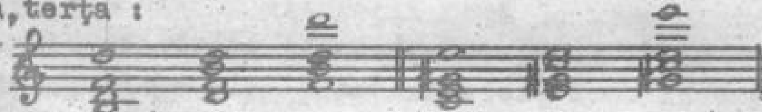
Alteori, unul din sunetele unui acord este dublat (în cazul cînd sînt 4 voci; sau la 3 voci, în cazul acordurilor eliptice).

La acordul major şi la cel minor se dublează, de obicei, fundamentala şi cvinta (mai rar terţa):

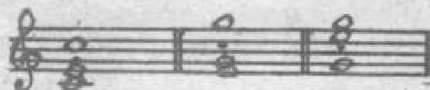


(La fel şi la acordul minor)

La acordul micşorat se dublează terţa, iar la cel mărit, de asemenea, terţa :

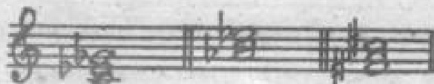


Uneori, un acord poate fi eliptic, avînd în acelaşi timp unul din sunete dublate :

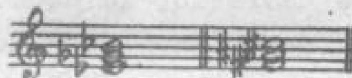


H. CALIGRAFIA ALTERATIILOR LA TRISONURI

Cînd sînt două alteraţii, cea de sus se scrie lîngă notă, iar cea de jos mai departe :



Cînd sînt trei alteraţii, se scriu în zig-zag :



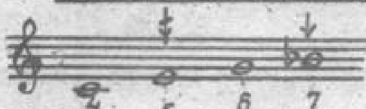
ACORDURILE DE SEPTIMA

(ALTE DENUMIRI: SEPTACORD, ACORD DE PATRU SUNETE)

A. ORIGINEA ACORDURILOR DE SEPTIMA

In practica muzicală, ele au apărut în perioada cristalizării tonalităţii şi a relaţiilor armonice, ca elemente de tensiune, de încordare, care cereau rezolvarea în acorduri majore şi minore.

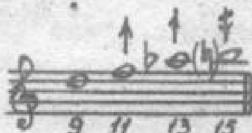
Intîi a apărut acordul major cu septimă mică, de pe treapta a V-a a gamelor majore. Acesta este şi primul acord de septimă care se poate construi cu armonicele superioare :



Apoi au apărut şi alte acorduri de septimă, pe toate treptele gamelor majore şi minore. Ele pot fi construite, de asemenea, cu armonicele superioare :



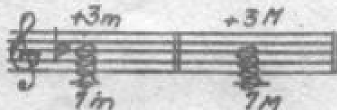
Deci, pînă la armonicul 13, se pot construi 6 feluri de acorduri de septimă (Si♭-Re-Fa-La♭ este de acelaşi fel cu Do-Mi-Sol-Si♭). Apoi urmează :



B. SPECIILE ACORDURILOR DE SEPTIMA

Fiind acorduri formate din suprapuneri de terţe mari şi mici, ele vor avea la bază un trison (acord de cvintă), la care se adaugă o terţă mare sau mică :

Trison major

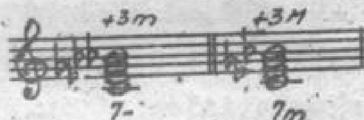


N o t a : Adăugăm întîi terţa mică şi apoi cea mare, pentru că astfel a apărut acordul de septimă în practica muzicală ceea ce corespunde şi cu seria armonicelor superioare.

Trison minor



Trison micşorat



Trison mărit



Acesta nu poate fi sesizăt ca acord de septimă, pentru că septima este mărită !

Rămîn deci 7 specii de acorduri de septimă :

- 2 cu trison major		- 3 cu septimă mare
- 2 " " minor		- 3 " " mică
- 2 " " micşorat	sau	- 1 " " micşorată
- 1 " " mărit		

Din aceste 7 specii de septacorduri, 4 sînt diatonice şi 3 cromatice :

Diatonice	Cromatice
- Major cu septimă mică	- Minor cu septimă mare
- Major cu septimă mare	- Micşorat cu septimă micşorată
- Minor cu septimă mică	- Mărit cu septimă mare
- Micşorat cu septimă mică	

Pe sunetele naturale se pot construi următoarele septacorduri diatonice :



Cele cromatice au nevoie de cel puţin o alteraţie :

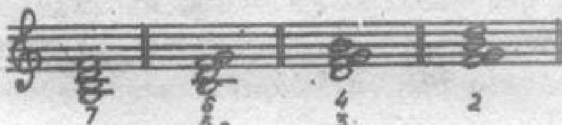


C. STARILE ACORDURILOR DE SEPTIMA

Fiecare acord de septimă are patru stări :

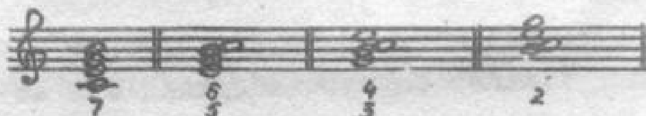
- stare directă (cu fundamentala în bas)
- răsturnarea I (cu terța în bas)
- răsturnarea II (cu cvinta în bas)
- răsturnarea III (cu septima în bas)

1. Acordul major cu septimă mică (septimă de dominantă)

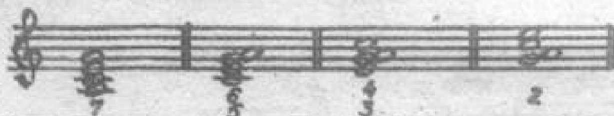


2. Acordul major cu septimă mare

Răsturnările acestui acord se mai numesc și acorduri minore cu sextă mică adăugată (vezi acordul următor); dar mai rar, din cauză că trisonul major este, totuși, mai pregnant decît cel minor, care apare în răsturnări.



3. Acordul minor cu septimă mică :



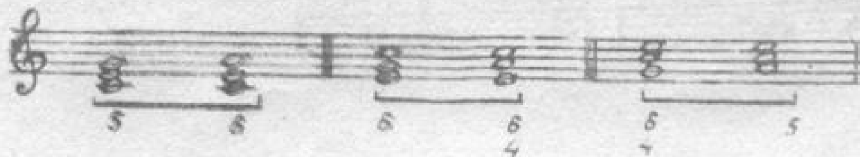
La răsturnările acestui acord, fundamentala este"eclipsată" de sonoritatea trisonului major format din terța, cvinta și septima acordului. Din această cauză, terța acordului tinde să devină fundamentală, iar fundamentala propriu-zisă apare ca un sunet străin, numit sextă adăugată :

Acord major cu sextă mare adăugată

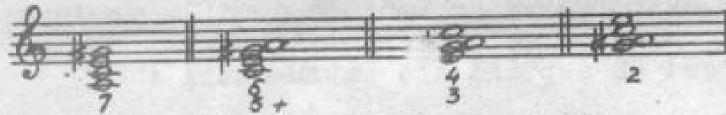


Din punct de vedere teoretic, acest acord trebuie însă considerat acord de septimă, pentru că așa este în realitate !

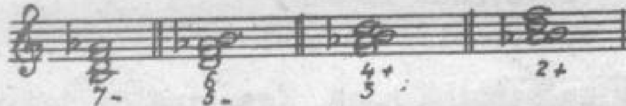
Uneori, poate fi considerat ca o suprapunere de 2 acorduri: unul major și altul minor (așa cum e folosit în muzica ușoară) :



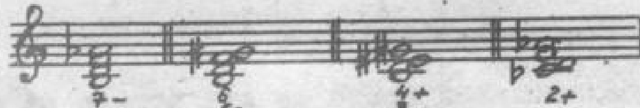
4. Acordul minor cu septimă mare



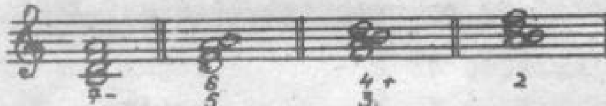
5. Acordul micşorat cu septimă micşorată



Acest acord sună la fel în toate stările, din cauza secundei mărite, care este enarmonică cu terţa mică. El poate fi deci enarmonizat :



6. Acordul micşorat cu septimă mică



Răsturnările acestui acord au un efect sonor asemănător răsturnărilor acordului minor cu septimă mică. Din această cauză, ele sînt numite şi acorduri cu sextă adăugată :

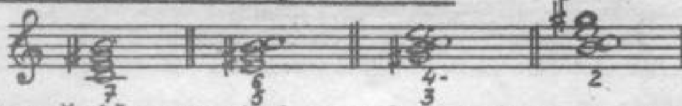
Acord minor cu sextă mare adăugată



El poate fi deci considerat şi ca o suprapunere de acorduri (unul minor şi altul micşorat) :

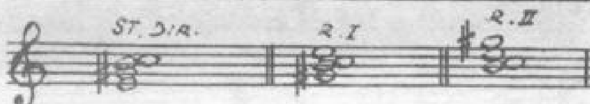


7. Acordul mărit cu septimă mare



Si răsturnările acestui acord pot fi considerate ca acorduri cu sextă adăugată :

Acord major cu sextă mică adăugată



Sau poate fi considerat ca o suprapunere de acorduri (unul major şi altul mărit) :

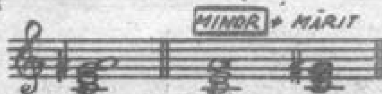


N o t a : Impresia de acorduri cu sextă adăugată, sau suprapuneri de trisonuri, nu poate fi evidentă decît la cele patru feluri de acorduri amintite (major cu septimă mare - mai puţin, minor cu septimă mică, micşorat cu septimă mică şi mărit cu septimă mare). La celelalte acorduri nu poate apărea această impresie, din următoarele motive :

- La acordurile majore cu septimă mică, fundamentala nu poate fi "eclipsată" din cauza pregnanţei trisonului major, faţă de cel micşorat :



- La acordul minor cu septimă mare, trisonul minor rămîne pregnant şi în răsturnări, deoarece se suprapune unui trison mărit care n-are pregnanţă (neavînd stabilitate) :



- La acordul cu septimă micşorată nici nu poate fi vorba de impresii sonore diferite, în răsturnări, deoarece toate stările sună la fel (sînt enarmonice) !

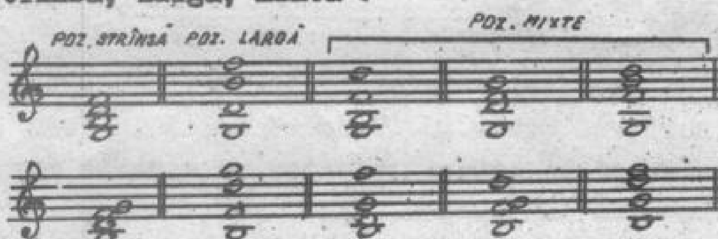
Cele patru stări ale acordurilor de septimă se numesc astfel :

- In stare directă . . . . . . septacord
- In răsturnarea I . . . . . . cvintsextacord
- In răsturnarea II . . . . . . tertcvartacord
- In răsturnarea III. . . . . . secundacord

D. POZIȚIA ARMONICA A ACORDURILOR DE SEPTIMA

Ca și trisonurile, acordurile de septimă pot fi în trei poziții : strînsă, largă, mixtă :

Exemplu :



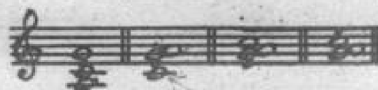
E. ELIMINAREA SI DUBLAREA SUNETELOR DIN ACORD

1. La acordurile de septimă care au la bază un trison major sau minor, cel mai bine poate lipsi cvinta acordului :

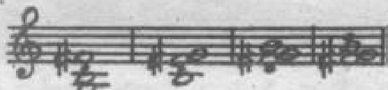
Majore | Minore

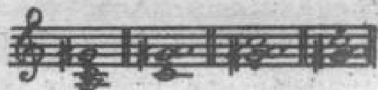
Cu septimă mică





Cu septimă mare

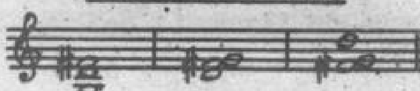




De asemenea, poate lipsi și terța, deoarece la acordurile de septimă nu are importanță prea mare terța (așa cum are la trisonuri) :

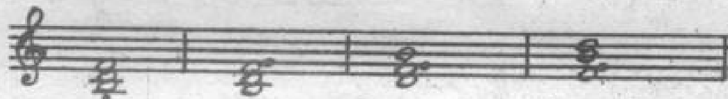
Cu septimă mică | Cu septimă mare



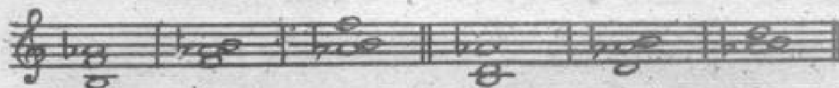


Septima nu poate lipsi niciodată căci, dacă ar lipsi, acordul s-ar transforma în trison !

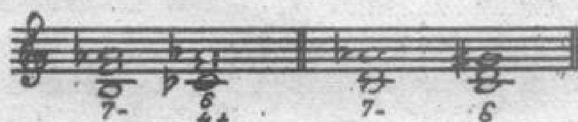
La acordul de septimă de dominantă poate lipsi, uneori, și fundamentala. In acest caz, acordul devine un trison micșorat, care are o funcție asemănătoare acordului de septimă de dominantă:



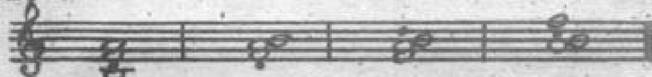
2. La acordul micşorat cu septimă micşorată poate lipsi, deopotrivă, terţa sau cvinta, avînd în vedere că toate stările au aceeaşi sonoritate (desigur că septima şi fundamentala nu pot lipsi) :



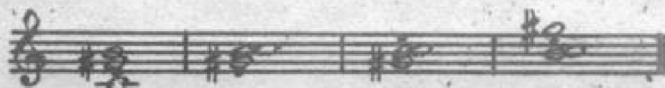
Este însă necesar să apară şi rezolvarea acordului, pentru că altfel el se confundă cu trisonul micşorat :



3. La acordul micşorat cu septimă mică poate lipsi numai terţa, pentru că între fundamentală şi cvintă se formează intervalul caracteristic :

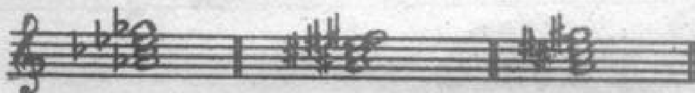


4. La acordul mărit cu septimă mare poate lipsi, de asemenea, numai terţa :



Dublarea sunetelor din acord se face astfel : septima nu se dublează niciodată (la nici un acord). Cel mai bine se dublează fundamentala (cu excepţia acordurilor care au la bază trison micşorat şi mărit), apoi cvinta (cu aceeaşi excepţie). Terţa se dublează cel mai bine la acordurile care au la bază trison micşorat sau mărit.

F. CALIGRAFIA ALTERATIILOR



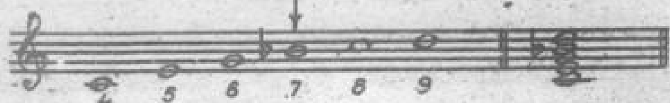
ACORDURILE DE NONA

A. INTRODUCERE

Cînd am studiat acordurile, în general, am văzut că raporturile de înălțime dintre sunetele unui acord își au originea în armonicele superioare.

Astfel, pornind de la armonicul nr. 4, putem forma acorduri de cvintă, septimă, nonă, undecimă și terțiadecimă.

Pentru a forma un acord de nonă, utilizăm armonicele : 4, 5, 6, 7 și 9. Astfel se formează un acord major, cu septimă mică și nonă mare (acord de nonă de dominantă, cel mai important acord de nonă) :



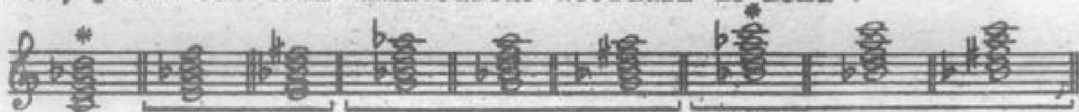
Prin urmare, acordul de nonă conține 5 sunete, rezultînd din suprapunerea a 4 terțe (mari sau mici).

N o t a : Terțele micșorate și mărite dau naștere la acordurile alterate, pe care nu le studiem.

El mai poate fi numit nonacord sau acord de 5 sunete.

In practica muzicală, acordul de nonă a apărut, așa cum este firesc, mai tîrziu (aproximativ în sec. XVIII). La început a fost folosit numai acordul construit pe dominantă, apoi au apărut și cele construite pe alte trepte ale tonalității.

Toate speciile de acorduri de nonă pot fi construite pe baza armonicelor superioare. Astfel, dacă luăm numai primele 16 armonice, putem construi următoarele acorduri de nonă :



N o t a : Cele însemnate cu steluță sînt identice ca structură.

Dacă folosim și armonicele mai înalte decît 16, putem construi și alte specii de acorduri de nonă.

B. ANALIZAREA ACORDURILOR DE NONA

Cele cinci sunete ale acordului de nonă se numesc : fundamentală, terță, cvintă, septimă și nonă.

Primele trei sunete formează un trison, care poate fi : major, minor, micșorat sau mărit.

Septima poate fi : mică, mare sau micșorată.

Nona poate fi : mică, mare sau mărită.

Făcînd tot felul de combinații (între felul trisonului, al septimei și al nonei), înseamnă că putem construi multe specii de acorduri de nonă.

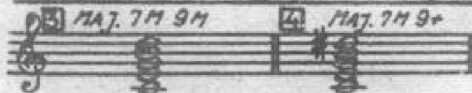
In mod practic, pentru a construi toate speciile de acorduri de nonă, pornim de la cele 7 specii de acorduri de septimă, cărora le adăugăm deasupra o terță mică sau mare.

La acorduri majore cu septimă mică :



Acestea sînt acordurile de nonă de dominantă (primul pentru gamele majore armonice și minore armonice, iar al doilea pentru gamele majore naturale și minore melodice).

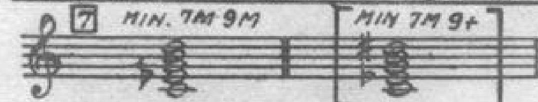
La acorduri majore cu septimă mare :



La acorduri minore cu septimă mică :

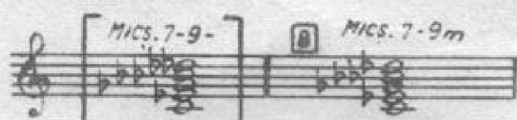


La acorduri minore cu septimă mare :



Cel cu nonă mărită se exclude, deoarece 9 + este enarmonică cu decima mică (adică cu terța mică care stă la baza acordului). Deci, acordul nu poate fi auzit ca un acord de nonă.

La acorduri micșorate cu septimă micșorată :



Cel cu nonă micșorată se exclude din cauza enarmoniei cu octava perfectă.

La acorduri micșorate cu septimă mică :

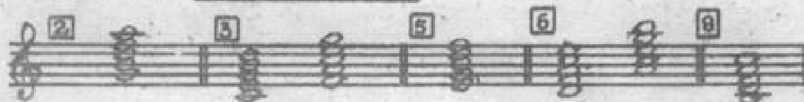


La acorduri mărite cu septimă mare :



Dintre aceste 12 acorduri, 4 au nonă mică, 6 au nonă mare și 2 au nonă mărită.

Cinci dintre aceste acorduri sînt diatonice, deci se pot scrie folosind numai note naturale :

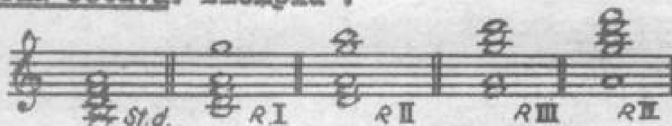


Celelalte șapte sînt cromatice, necesitînd cel puțin o alterație.

C. STARILE SI POZITIILE ACORDULUI DE NONA

Acordurile de nonă au cinci stări : stare directă și patru răsturnări.

Teoretic, răsturnările se obțin prin ridicarea sunetului de la bază la dubla-octavă. Exemplu :



In acest fel, dacă în stare directă acordul este în poziție strînsă, în răsturnare el apare în poziție mixtă.

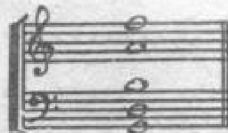
In practică însă, el poate apărea, și în răsturnare, tot în poziție strînsă. Exemplu :



In felul acesta apar alăturări de 3 sau 4 sunete.

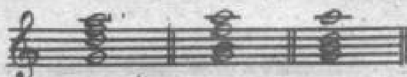
De asemenea, el poate apărea în foarte multe variante de poziție mixtă.

Poziția largă (întrebuințată însă mai puțin) necesită o răsfirare foarte mare a sunetelor (de aceea convine mai bine ansamblurilor instrumentale). Exemplu :

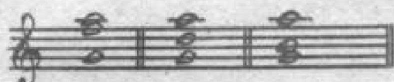


D. ELIMINAREA SI DUBLAREA SUNETELOR DIN ACORDUL DE NONA

In general, acordul de nonă poate apărea (în practică) numai cu patru sunete, eliminîndu-se terța, cvinta sau septima :



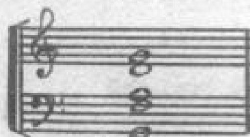
Uneori (în cazuri excepționale) pot lipsi și două sunete (de exemplu, în cazurile ansamblurilor pe trei voci) :



In privința dublării sunetelor, în general, este interzisă dublarea septimei și a nonei.

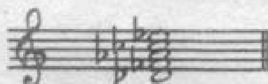
La acordurile cu trison de bază major sau minor, se dublează, de obicei, fundamentala sau cvinta. La cele cu trison micșorat sau mărit, se dublează, de obicei, terța.

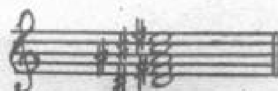
Necesitatea dublării nu apare însă, de regulă, decît în ansamblurile cu cel puțin 5 voci. Exemplu :



(Stare directă, fără terță și cu fundamentala dublată)

E. CALIGRAFIA ALTERATIILOR







Desenul notelor
LILIANA LEONTE

Cuprinsul volumului I

. ooo OOO ooo .